



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

文學碩士 學位論文

평쓰카이 동화에 나타난
아동문학 특징 연구

2016年 8月

서울대학교 大學院

中語中文學科 文學專攻

申 賢 眞


평쓰카이 동화에 나타난 아동문학 특징 연구


指導教授 全 炯 俊


이 論文을 文學碩士 學位論文으로 提出함
2016年 8月

서울大學校 大學院
中語中文學科 文學專攻
申 賢 眞

申賢眞의 文學碩士 學位論文을 認准함
2016年 8月

委 員 長 이 정훈 

副委員長 김 원 희 

委 員 전 형 준 

국문초록

펑쯔카이(豐子愷)는 수필 및 만화 작가·교육가·번역가로 알려져 있는 인물이다. 그는 일상생활을 소재로 취하여 수필 및 만화 창작을 시도했는데, 이는 동화 창작에도 동일하게 적용되었다. 펑쯔카이의 수필 및 만화는 모두 현실에 대한 비판적 태도와 동심을 예찬하는 태도를 견지하며, 그의 창작동화는 그와 같은 입장을 기틀로 삼고 있다. 이와 같이 중국 민중의 일상생활을 묘사한 펑쯔카이의 수필 및 만화에 관해서는 작품론·아동관·예술관·교육관 등에 대한 연구가 주를 이루는 한편, 그의 아동문학 연구는 대개 아동관·교육관·문화학 등의 관점으로 접근한다. 즉 펑쯔카이의 창작동화를 문학작품으로 연구하거나 작품의 예술적 가치를 논하는 시도는 드문 편이다. 이에 본 연구는 펑쯔카이 창작동화를 문학작품으로서 고찰하는 것을 글의 목적으로 삼았다. 이를 위해 그의 수필을 바탕으로 동화 창작의 동인을 먼저 살펴보았으며, 동시대 중국 아동문학 작품과 다른 개성을 지닌 펑쯔카이 창작동화의 내용적 측면과 형식상의 특성을 분석하였다.

펑쯔카이는 일본 아동문학의 동심주의 사조와 1920년대 중국 아동문학계의 아동본위 논의, 스승 홍일법사(弘一法師)가 전승한 불가적 세계관 등의 복합적인 영향으로 말미암아 동심 예찬의 태도를 확립했다. 그러나 동심을 지닌 어린이들을 가까이서 관찰할수록 동심을 상실한 성인들의 모습이 부각되었으며, 펑쯔카이는 이에 대해 불만을 느끼기 시작했다. 또한 현실사회에 대한 불만은 중일전쟁을 겪으며 목격한 사회의 참혹한 모습과 연연당(緣緣堂) 화재와 같은 개인적 경험으로 보다 적극적으로 변화되었으며, 수필 및 만화를 통해 표출하였다. 펑쯔카이의 현실 비판적 의식이 보다 강화되었음에도 불구하고 1920년대 후반 동심을 동경하고 예찬하던 태도에는 변함이 없었다. 이는 1936년부터 창작하기 시작한 펑쯔

카이 동화로부터 확인할 수 있다.

펑쯔카이의 동화는 수필 및 만화 창작에서 다져진 동심 예찬 태도와 현실 비판 의식이 상호 결합하여 나타나게 된다. 동심 예찬의 태도는 펑쯔카이 동화 창작의 본질적인 동기가 되었으며 현실 비판 의식은 과반수 이상의 작품에서 중심 내용으로 표출되었다. 펑쯔카이의 동화 창작은 일반 민중의 가난한 삶을 다양한 형상으로 세밀하게 묘사한 〈어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)〉(1936)를 기점으로 본격적으로 시작되었으며, 그와 함께 8년 뒤에 저술한 〈문명국(文明國)〉(1944)은 펑쯔카이 창작동화의 개괄적인 맥락을 형성하였다. 본 논문은 현실 비판 의식이 전반적으로 나타나는 작품을 기준으로 삼아 살펴보았다. 현실과 연결된 이상사회 건설, 의인화 및 일반 민중의 생활상 묘사, 기만 행위에 대한 경계 및 과학적 사유의 긍정 등의 교훈이 나타나는 작품 별로 분류하였다. 이와 같은 작품의 분류 및 분석을 통해 펑쯔카이가 동화에 투영한 현실 비판 의식은 정치적 경향이 농후한 동시대 중국 아동문학의 현실 비판 의식과 차이를 보이는 점이 드러났다.

동화의 내용적 측면과 더불어 펑쯔카이는 동화의 형식을 활용하여 자신의 개성을 부각시켰다. 그의 창작동화는 민담·우언 등 중국 전통문학 형식을 혼용했으며, 연쇄식 서사 구조로 구상하여 반복 효과를 통해 리듬감을 부여했다. 또한 직접 삽화를 그려 넣음으로써 텍스트와 삽화의 긴밀한 관계를 조성하였다. 이와 같은 펑쯔카이 동화의 형식적 특성은 일부 동시대 아동문학 작품에도 나타난다. 그러나 펑쯔카이의 동화는 전반적으로 이러한 형식적 특성을 보이며, 동화의 형식은 어린이 독자에게 흥미를 유도하는 장치로서 작용한다.

펑쯔카이의 창작동화는 동시대 아동문학과 확연히 구별되는 특징을 보인다. 그는 특히 현실 비판적 시각을 동화로써 표현하고자 노력하였으며, 또한 어린이 독자에게 익숙하면서도 개성 있는 형식을 사용했다. 더불어 그는 수필 및 만화 창작을 바탕으로 축적한 비판적 안목과 미적 감각을 동화에서 발휘했다. 그의 동화 창작은 동화 형식의 창조를 통해 중국 동

화의 새로운 영역을 개척한 것에 의미가 있는 시도였다. 이는 혁명 의식을 주입하려는 동시대 아동문학 작품과의 차별화를 위한 노력이었으며, 그들과의 차별화를 고민하며 개성 있는 창작동화의 입지를 다지는 결과를 도출해냈다.

주요어: 펑쯔카이(豐子愷), 중국아동문학, 창작동화, 동심예찬, 현실비판, 동화형식

학 번: 2014-20085

목 차

| | |
|---------------------------|----|
| 국문초록 | i |
| 제1장 서 론 | 1 |
| 제1절 문제 제기 및 연구 목적 | 1 |
| 제2절 선행연구 검토 및 연구 방법 | 6 |
| 제2장 수필에서 동화로 | 13 |
| 제1절 아동의 발견 | 14 |
| 제2절 동심 예찬과 현실 비판 | 20 |
| 제3장 일상생활과 동화 | 29 |
| 제1절 현실과 연결된 이상사회 | 30 |
| 제2절 의인화와 생활상 묘사 | 37 |
| 제3절 보편적 문제에 대한 접근 | 43 |
| 제4장 동화 형식의 새로운 시도 | 51 |
| 제1절 민담 및 우언 형식의 혼용 | 51 |
| 제2절 연쇄식(連鎖式) 서사 구조 | 57 |
| 제3절 삽화와 텍스트의 대위 관계 | 63 |

| | |
|---------------|----|
| 제5장 결 론 | 76 |
| 참고 문헌 | 80 |
| 中文摘要 | 84 |

제1장 서론

제1절 문제 제기 및 연구 목적

문학가·만화가·교육가로 알려져 있는 평쓰카이(豐子愷, 1898~1975)는 저장성(浙江省) 충더현(崇德縣) 출신으로, 본명은 평륜(豐潤)이며 자(字)는 츠위(慈玉)이다. 그는 1915년 항저우(杭州) 저장성 제1사범학교(浙江省立第一師範學校)에 입학하여, 문학과 예술 인생에 가장 많은 영향을 준 인생의 스승을 만난다. 그곳에서 평쓰카이는 음악·미술 교사 리수통(李叔同, 1880~1942)¹⁾의 가르침으로 예술적 재능을 단련하였으며, 국어 교사 샤몐쑤(夏丐尊, 1886~1946)를 만나 문장 창작의 재능을 겸비한다. 1919년 사범학교를 졸업하고 동창생 우멍페이(吳夢非), 류즈핑(劉質平)의 초청으로 상하이 전문 사범학교(上海專科師範學校)에서 서양화·일본어 등의 과목을 가르쳤으며, 2년 뒤에는 서양 예술을 접하기 위해 일본 도쿄(東京)로 유학을 떠난다. 재정 문제로 약 10개월만에 귀국하여 빚 상환 및 생계 유지를 위해 평쓰카이는 상하이 전문 사범학교(上海專門師範)와 우쑹 중국공학중학부(吳淞中國工學中學部)에서 교편을 잡으며 본격적으로 교육계에 종사한다. 1927년 스승 홍일법사를 따라 불교에 귀의하고, 스승에게

1) 리수통(李叔同, 1880~1942)은 아명(兒名)이 성혜(成蹊), 학명(學名, 학교를 들어간 후의 이름)이 광후(廣侯), 자(字)는 식상(息霜)이다. 1918년 출가한 후 법명 연음(演音), 호(號)는 홍일(弘一)을 받았으며, 알려지기로는 ‘홍일법사(弘一法師)’로 불렸다. 회화, 음악, 연극, 서예, 전각(篆刻), 시사(詩詞)에 능했으며, 현대 중국의 저명한 예술가이자 예술교육가이다. 또한 중국에서 불교 교파의 하나인 남산율종(南山律宗)을 중흥시킨 승려다. 리수통은 회화 및 종교 신념에 있어서 평쓰카이에게 많은 영향을 주었다. 평쓰카이는 그의 영향으로 불교에 귀의했으며, 중국 만화(漫畫) 발전에 기여하게 된다.

범명 ‘영행(嬰行)’을 받았으며 제비 뽑기 방식으로 풍씨 가택의 범명 ‘연연당(緣緣堂)’을 뽑는다. 불교에 귀의한 시기를 중심으로 그는 다수의 수필과 만화(漫畫)를 창작한다. 이 시기의 대표작으로 《호생화집(護生畫集)》제1책(1929), 《연연당수필(緣緣堂隨筆)》(1931), 《수필 20편(隨筆二十篇)》(1934), 《기차 속 사회(車廂社會)》(1937), 《연연당재필(緣緣堂再筆)》(1937) 등이 있다. 이후 1947~1948년, 평쓰카이는 어린이 정기 간행물 《兒童故事》 등에 총 20편의 창작동화를 발표한다.²⁾ 평쓰카이의 창작동화는 주목을 받았지만, 그것은 수필·만화로 다진 입지 덕분이었으며 동화는 그의 명성에 미치지 못했다.

평쓰카이의 수필 및 만화 창작이 주목을 받은 것은 관련 분야의 연구 성과에도 영향을 미쳤다. 평쓰카이 수필과 만화에 관한 연구는 다분히 진행된 편이지만 그에 비해 평쓰카이 아동문학 연구는 양적으로도 소수이며, 중국에서만 다뤄진 편이다. 또한 중국 내 연구도 활발하지 않으며 아직까지 심도 있는 연구나 다각적 접근은 이뤄지지 않고 있다. 특히 아동문학은 비교적 협소한 독자층이 향유하는 특수한 문학 장르이기 때문에 교육학 또는 사회학적으로 접근하는 경우가 보편적이다. 이는 평쓰카이 아동문학 연구 분야도 크게 다르지 않다. 대다수 기존연구의 경우, 평쓰카이 아동문학 작품을 아동문학이 아닌 다른 방법으로 접근하며, 이는 교육·회화·불가적 측면을 다루는 경우로 편중된다. 이는 기존연구에서 평쓰카이 아동문학을 본래 장르의 관점으로 접근하지 않은 결과를 주목하게 하며, 그렇기 때문에 여전히 문제점으로 여겨진다.

2) 평쓰카이는 1947~1948년 동안 가장 많은 창작동화를 발표했지만, 동화 창작을 시작한 것은 1936년이다. 연환화(連環畫) 형식의 〈어린 종이돈의 이야기(小鈔票歷險記)〉(豐子愷, 《新少年》 第1卷 第1至3號, 1936.)로 동화 창작을 시작했다. 그 후 줄곧 동화를 집필하지 않다가 1944년 작가서옥(作家書屋)에서 기획한 《아동문고(兒童文庫)》 시리즈의 첫 번째 동화로 〈문명국(文明國)〉(豐子愷, 作家書屋 刊行, 《兒童文庫》, 1944.) 을 발표한다. 〈진실한 나라(赤心國)〉(豐子愷, 《論語》 第134期, 1947.8.1.; 《亦報》 1950.7.1부터 연환화 형식으로 연재)와 〈고양이가 울어서(貓叫一聲)〉는 《兒童故事》에 실지 않고, 다른 간행물을 통하거나 아동문학 연속 기획물로 발표되었다.

핑쯔카이의 아동문학에 관한 연구가 활발히 진행되지 않은 것은 다른 한편으로 핑쯔카이가 동화를 발표한 시기의 중국 아동문학계의 조류와 관련이 있는 것으로 보인다. 이에 중국 아동문학사에 대해 부분적으로 검토하고자 한다. 핑쯔카이 동화 창작 시기의 아동문학 사조만을 짚고 넘어가기에는 단편적 소개가 될 수 있기 때문에 중국에서 창작동화가 탄생한 시기의 아동문학부터 순차적으로 살펴보겠다.

중국의 창작동화는 예성타오(葉聖陶)³⁾로부터 시작된다. 예성타오의 동화 중 《허수아비(稻草人)》(1923)는 중국 아동문학 이론 연구, 창작, 기간지 간행 등 다양한 분야의 성장을 촉진시킨 창작동화집이다. 《허수아비》의 출현으로 해외 동화 번역에 치중하던 종전의 중국 아동문학은 동화·동시·아동극 등 장르의 중국 내 독자적 창작을 불러 일으켰으며, 특히 중·장편 동화 및 과학 동화 창작이 융성을 이뤘다.⁴⁾ 또한 상하이로 중심으로 아동 대상의 정기 간행물이 동시다발적으로 창간되었으며⁵⁾, 동화에 관한 이론 연구도 심도 있게 진행되면서 동화를 긍정하는 측과 반대하는 측의 쟁론으로 이어지기도 했다. 그것은 ‘새의 말, 짐승의 말(鳥言獸語)’ 논쟁으로, 1931년 후난성(湖南省) 정부의 주석이었던 허젠(何健)의 학교 교과 과정 개선 건의안⁶⁾으로부터 시작되었다. 본 논쟁은 본래 교육계

3) 예성타오(葉聖陶)은 본명이 사오쥔(紹鈞)이며, 자(字)가 병천(秉臣)·성타오(聖陶)이다. 필명을 예성타오로 사용했고, ‘예사오쥔’ 또는 ‘예성타오’ 모두로 칭한다.

4) 예컨대, 선충원(沈從文)의 《앨리스의 중국 여행기(阿麗思中國遊記)》(1928), 장텐이(張天翼)의 《다린과 쇼린(大林和小林)》(1930), 《투투 마왕(禿禿大王)》(1933), 천보추이(陳伯吹)의 《앨리스 아가씨(阿麗思小姐)》(1931) 등 다양한 중·장편 동화가 등장했고, 둥춘차이(董純才)의 단편 과학 동화집 《동물 이야기(動物漫話)》(1935~1936)가 등장했다.

5) 마오둔(茅盾)은 1935년 3월 《文學》 제6권 제1호에서 〈서평: 몇몇 아동 간행물에 대해(書報述評·幾本兒童刊物)〉라는 글을 통해 상하이(上海)의 아동 정기 간행물을 언급한 바가 있다. 그는 이 글에서 《新兒童報》, 《小朋友》, 《兒童世界》, 《兒童科學雜誌》, 《我的畫報》, 《兒童畫報》, 《小朋友畫報》, 《小學生》, 《高級兒童雜誌》, 《中級兒童雜誌》, 《低級兒童雜誌》, 《兒童良友》 총 열 두 종류의 아동 간행물의 이름을 언급하였다. 이는 지역을 상하이로 한정하여 조사한 결과였으며, 이를 제외하고 《新少年》, 《中國兒童時報》, 《兒童日報》 등도 간행되었다. (金燕玉, 《中國童話史》, 江蘇少年兒童出版社, 1992, 261쪽 참고.)

에서 시작되었지만 아동문학계로 파급되었다. 허젠이 비난한 ‘새의 말, 짐승의 말’에 동화와 우화 등의 아동문학 기질을 띠는 장르가 포함되고, 물활론적 사고를 바탕으로 하며 의인적 수법을 사용한 창작물을 대상으로 비난했기 때문이다. 이는 동화를 비롯한 아동문학 작품 전체를 향한 공격으로 이어졌지만 오히려 동화의 교육적 가치를 주목하고 향상시키게 되는 결과를 낳았다.⁷⁾ 논쟁이 잦아들 무렵 중일 전쟁이 발발하고, 이를 기점으로 중국 아동문학계는 기존의 아동본위(兒童本位)⁸⁾의 흐름을 탈피하기 시작한다. 전쟁으로 인해 수많은 아동문학 간행물은 정간되고, 아동문학 작가들은 상하이로 강제적으로 떠나 유랑하며 곤고한 생활을 한다. 이에 아동문학 작가들은 중국을 황폐화시킨 일본과 부패한 사회를 향한 적개심으로 합심하여 어린이의 애국심 및 투쟁의 의지를 고취하는 작품을 창작했다. 이와 같은 당시의 아동문학 작품은 “현실성이 비교적 뚜렷하고 역사적 가치”가 있었지만, “동심을 소홀히 하고 어린이들의 관심 거리를 배제하며, 어린이들이 쉽게 느낄 수 있는 예술적 역량이 부족”⁹⁾했다. 이

6) 1931년 2월 24일 허젠(何健)은 교육부에 《학교 교과 과정 개선을 교육부에 자문 부탁 드리는 글(咨請敎部改良學校課程)》을 제목으로 하여 건의서를 제출했는데, 이는 같은 해 3월 5일 상하이 《申報》의 교육 소식 코너에 실린다. 그는 건의서에서 “금수가 인간의 말을 하고 여러 짐승에 존칭을 사용하여 속되고 황당무계함이 이루 다 말할 수 없다(禽獸能作人言, 尊稱加諸獸類, 鄙俚怪誕, 莫可言狀.)”라며 동화·우언(寓言)류의 글을 비난한다.

7) 남해선은 이에 대해 “루쉰(魯迅)·우옌인(吳研因)·천허친(陳鶴琴)·웨이빙신(魏冰心) 등 교육계와 문학회 유명인들이 적극적으로 ‘조언수어’류의 작품을 수호해 나서면서 동화의 교육적 가치가 새롭게 주목되는 결과를 낳았고 또한 아동소설과 구별되는 ‘동화’의 장르적 특성을 분명히 하는 데 기여하기도 했다.”라고 주장한다. 남해선, 《한·중 ‘童話’ 개념의 정착 및 변화과정 연구》, 인하대학교 석사학위논문, 2012, 63쪽.

8) ‘아동본위(兒童本位)’는 1920년대 초, 저우쥔런(周作人)이 ‘아동의 문학(兒童的文學)’을 제시하며 생긴 개념이다. 저우쥔런은 소학교 학생이 향유할 수 있는 문학작품의 필요성을 제기했고, 아동을 문학 향유의 주체자로 삼음으로써 이를 ‘아동본위’로 지칭했다. 그 개념이 점차 발전하여 1920년대 중반부터는 ‘어린이들의 삶으로부터 작품의 제재를 선정하고, 어린이들의 흥미를 유도하는’ 아동문학 작품의 특징을 가리키게 되었다.

9) 金燕玉, 《中國童話史》, 江蘇少年兒童出版社, 1992, 333쪽.

는 어린이 독자에게 즐거움을 전달하기보다 동화와 정치 및 사회와의 관계를 강조하고 동화의 오락적 기능을 부정하는 사회본위(社會本位)의 아동문학이었다. 사회본위를 내세운 아동문학 사조는 과거 아동본위적 아동문학을 대변하는 안데르센 동화 모방의 창작 경향을 탈피하고자 했으며, 새롭고 창의적인 동화의 내용과 ‘유혈이 낭자한(血淋淋的)’ 중국 현실의 투영을 공통적으로 주장했다. 한편, 천보추이(陳伯吹, 1906~1997)를 중심으로 중국 전통 문학 형식을 보존하자는 주장도 우세했다. 천보추이는 〈케케묵은 ‘오래된 병에 담긴 새로운 술’(陳舊的“舊瓶裝新酒”〉(1947)이라는 글을 통해 당시 아동문학계에서 제기된 전통 문학 형식 논의를 정리했다. 제기된 논의에 덧붙여 그는 ‘오래된 병에 새로운 술 담기(舊瓶裝新酒)’¹⁰⁾를 핵심 기치로 내세웠고, 민간 고사·우화·민요 등의 형식을 가능한 한 활용하여 그것의 우수한 점을 보존해야 한다는 주장을 펼쳤다. 그러나 실제 창작된 동화에서 전통 문학 형식의 활용은 천보추이가 정리한 논의만큼 부각되지는 않았다.

동시대 중국 아동문학의 창작 경향은 펑쯔카이 창작동화에 나타나는 현실 비판적 견해, 민담 형식의 활용 등의 특성과 유사한 면을 공유한다. 그러나 펑쯔카이 창작동화의 현실 비판적 경향은 동시대 중국 아동문학에 보이는 그것과 다르다. 동시대의 사회본위 아동문학은 일본군의 침략 및 부패한 국가 통치 세력에 대한 적개심을 작품에 투영하였으며, 어린이들을 향해 현실을 고발하고 비판했다. 반면, 펑쯔카이는 이와 달리 사회보편적으로 존재하는 문제—예컨대 위선(偽善), 가난, 사기 행각, 미신적 습속의 유지, 등—에 보다 무게를 싣고 비판적으로 접근한다. 비록 내용적 측면에서 볼 때 양자는 상이한 현실의 일면을 비판하지만, 동화의 형식에서는 일치하는 부분이 드러난다. 펑쯔카이 창작동화의 대부분이 중국 전통 문학의 형식을 취한 점과 일부 작품에 한해서 모험담 형식을 활용한 점은 동시대 동화에서도 동일하게 확인할 수 있는 형식적 특성이다. 그러나 동시대 아동문학과 공유하는 부분이 있음에도 펑쯔카이 창작동화

10) 陳伯吹, 〈陳舊的“舊瓶裝新酒”〉, 《大公報》, 1947.4.6.

의 위치가 불분명한 점과 그에 대한 학술적 관심은 뚜렷하게 제기되지 않은 점으로 인해 본 연구자는 상기한 두 가지 측면에 관해서 문제 의식을 갖는다. 이에 평쓰카이 창작동화와 중국 아동문학 사조의 유사 관계를 참고하여 그의 창작동화에 나타나는 내용 및 형식적 면모에 대해 고찰을 진행해 보고자 한다. 본 논문은 평쓰카이 창작동화의 내용과 형식에 대한 분석 작업을 거쳐, 중국 아동문학 장에서 차지하는 위치의 확인과 기존연구에서 검토한 수필·만화처럼 평쓰카이 창작동화에 내재된 특성의 규명을 목적으로 한다. 이와 같은 작업을 통해 사회본위 아동문학 사조 내에서 시대적 조류를 수용하면서도 개성을 드러낸 평쓰카이 창작동화를 살펴 볼 수 있을 것이다.

제2절 선행연구 검토 및 연구 방법

평쓰카이에 관한 주된 연구 경향은 크게 수필 및 만화(漫畫)의 미적 자질 분석·작품론 연구, 작품에 내재된 불교 신념 및 교육 사상 연구, 예술 교육관 연구 등으로 분류할 수 있다.¹¹⁾ 이는 문학가·만화가·교육가

11) 평쓰카이 수필 및 만화를 연구대상으로 삼은 한국 및 중국 내 선행 연구는 다음의 분야로 추릴 수 있다. 배다니엘, 〈豐子愷 초기 산문의 경향성〉, 《중국현대문학》 제16호, 1999.6.; 배다니엘, 〈豐子愷의 산문에 나타난 閑雅한 흥취〉, 《중국현대문학》 제21호, 2001.12.; 홍승직, 〈풍자개(豐子愷)의 산문세계〉, 《중국어문논총》 제34호, 중국어문연구회, 2007.; 胡媛媛, 〈豐子愷散文中的漫畫思維〉, 華中師範大學 석사학위 논문, 2007.; 許靜, 〈論佛教思想對豐子愷散文創作的影響〉, 華中科技大學 석사학위 논문, 2008.; 니시마키 이사무, 박소현 역, 〈豐子愷(1898-1975)의 서양미술 수용 및 중국 전통미술 재발견과 혁신에 대해〉, 《미술사논단》 제 20호, 2005.6.; 조정래, 〈豐子愷의 藝術創作과 그 美學思想 研究〉, 《문화사학》 제 23호, 2005.6.; 박남용, 〈중국 현대문학과 그림의 상호연관성 비교 연구 — 魯迅과 豐子愷를 중심으로〉, 《中國學研究》第56輯, 2011.6.; 이은주, 〈豐子愷의 藝術研究: 漫畫를 中心으로〉, 명지대학교 석사학위 논문, 2012.; 張梅, 〈另一種現代性訴求〉, 山東師範大學 박사학위 논문, 2011.; 李瑞麗, 〈豐子愷漫畫中的“詩意化”研究〉, 浙江師範大學 석사학위 논문,

로서의 펑쯔카이에 대한 보편적 인식으로 인해 연구 대상도 수필, 만화, 교육관으로 집중되는 것이다. 게다가 펑쯔카이의 아동문학 연구는 그 대상이 아동문학인 경우도 미학적 또는 교육학적 방법으로 접근하며,¹²⁾ 문학적 관점으로 접근한 기존연구는 앞서 언급한 분야에 비해 늦게, 그리고 중국 학계에서만 개괄적으로 이뤄진 실정이다.¹³⁾ 펑쯔카이 아동문학을 논의한 학위 논문의 경우, 소절 단위에서 교육학·문화학의 관점으로 접근하거나 만화 연구에 무게를 두는 등 아동문학 연구는 부차적으로 다룬다.¹⁴⁾ 연구 범주를 펑쯔카이 아동문학에 한정된 경우 논의의 공간이 제한적인 소논문을 통해 개괄적 비평 또는 작품 소개 정도에 그치며, 펑쯔카이 아동 문학 및 창작동화에 대한 한국 내 연구는 아직까지 진행된 바가

2012.; 小田, 〈漫畫在何種意義上成爲社會史素材 — 以豐子愷漫畫爲對象的分析〉, 《近代史研究》第1期, 2006.; 高明芳, 〈從藝術生命綻放的花朵—談豐子愷的漫畫創作〉, 《國使館學術集刊》第15期, 2008.3.; 王文新, 〈豐子愷漫畫創作的主體與風格〉, 《山東學院學術學報》第6期, 2008.6.; 黃勇, 〈淺談豐子愷漫畫中的“童心”與“童趣”〉, 《戲劇之家》第17期, 2015.

- 12) 펑쯔카이 아동문학을 연구 대상으로 삼고 있으면서 미학적 혹은 교육학적으로 접근하는 선행 연구는 다음과 같다. 向明月, 〈豐子愷兒童美術教育思想研究〉, 湖南師範大學 석사학위 논문, 2007.; 高榆, 〈豐子愷“童心說”的教育意蘊〉, 湖南師範大學 석사학위 논문, 2009.; 郭磊, 〈用“藝術心”養護童年—論豐子愷的兒童觀及其兒童文學創作〉, 杭州師範大學 석사학위 논문, 2011.; 楊荷泉, 〈豐子愷與周作人兒童文學教育思想及其當代意義〉, 《文藝爭鳴》第4期, 2013.4.
- 13) 펑쯔카이의 아동문학을 문학적 관점에서 접근한 연구는 중국에서만 진행되었다. 학위 논문은 한 편이 있으며, 그 외에는 펑쯔카이 아동문학을 개괄적으로 소개하거나 다른 아동문학 작가들과 소략하여 비교하는 수준의 소논문이 있다. 郭磊, 〈用“藝術心”養護童年—論豐子愷的兒童觀及其兒童文學創作〉, 杭州師範大學 석사학위 논문, 2011.; 周小波, 〈豐子愷與中國現代兒童文學〉, 《浙江師範學院學報》第4期, 1984.8.; 陳星, 〈談豐子愷與兒童文學〉, 《杭州師院學報》第2期, 1987.5.; 徐型, 〈豐子愷的兒童文學創作〉, 《南通師範學院學報》第3期, 1999.9.; 胡瑞香, 〈童心未泯的護花使者——葉聖陶、冰心、豐子愷兒童文學敘事模式比照〉, 《河南機電高等專科學校學報》第1期, 2005.1.; 眉睫, 〈兒童文學五代人與豐子愷童話〉, 《中國圖書評論》第3期, 2005.3.; 張憬, 〈淺論豐子愷兒童文學的特點及其成因〉, 《現代語文》第6期, 2012.6.
- 14) 이와 같은 경우의 연구로 쑤친(蘇勤)의 〈回歸童眞—豐子愷的兒童文化思想及其課程論意蘊〉(華東師範大學 석사학위 논문, 2008)와 장메이(張梅)의 〈另一種現代性訴求〉(山東師範大學 박사학위 논문, 2011)가 있다.

없다.

평쓰카이가 그의 수필 〈나의 아이들에게(給我的孩子們)〉(1926), 〈자식(兒女)〉(1928) 등에 밝혔듯이 어린이는 그의 삶에서 동경하는 대상이었다.¹⁵⁾ 일부 논자는 이와 같은 평쓰카이의 기술을 두고 동심을 동경하는 입장으로 일관되게 처리하거나,¹⁶⁾ 혹은 동심에 대한 태도를 시기별로 구분한다. 이 같은 경우 1920~30년대에 집중적으로 표출한 동심 예찬의 태도를 수필 또는 만화의 핵심으로 주장하고, 1940년대의 현실 비판적 입장으로의 변화를 내세운다.¹⁷⁾ 쑤친(蘇勤)은 평쓰카이의 아동을 중심 제재로 한 수필과 만화를 교육 및 아동 문화 사상의 각도에서 접근하는데, 아동을 향한 동경과 사랑이라는 작가의 주관을 강조하며, 현실사회에 실재하는 그 대로 묘사하는 경향을 평쓰카이만의 표현 방식으로 인식한다. 쑤친은 평쓰카이가 동심을 이상적인 기탁물로 삼았지만, 어린이들이 성장하며 그것을 상실하여 의기소침하고 위선적인 성인으로 변해가는 모습에 대해 안타까움을 느꼈고, 이 때문에 작가가 현실을 향해 비판과 질책을 가한 점을 주장한다.¹⁸⁾ 이는 평쓰카이 아동문학에 나타나는 성인 및 현실사회를

15) 평쓰카이는 〈나의 아이들에게(給我的孩子們)〉에서 “애들아! 나는 너희들의 삶을 동경한다. 하루에 한 번 정도가 아니란다!(我的孩子們! 我憧憬於你們的生活, 每天不止一次!”라 하였으며, 〈자식(兒女)〉[(《小說月報》第19卷 第10期, 1928.10.10), 같은 책, 21쪽.]을 통해서 “요즘 내 마음을 사로잡는 네 가지 것이 있다. 하늘의 신과 별, 인간 세상의 예술과 아이들이다. (...) 그들(아이들)은 내 마음속에서 신, 별, 예술과 동등한 위치에 자리하고 있다(進來我的心爲四事所佔據了: 天上的神明與星辰, 人間的藝術與兒童, ..., 他們在我心中佔有與神明、星辰、藝術同等的地位.)”라 고백한다. 이를 통해 평쓰카이의 어린이를 동경하고 예찬하는 태도를 확인할 수 있다. 豐子愷, 〈給我的孩子們〉(《文學週報》第4卷 第6期, 1926.12.26), 《豐子愷兒童文學全集-兒童散文卷》, 海豚出版社, 2013, 95쪽 재인용.

16) 평쓰카이의 아동관을 동심 예찬으로 제시한 선행 연구는 다음과 같다. 眉睫, 앞의 논문.; 王文新, 앞의 논문.; 郭磊, 앞의 논문.; 張憬, 앞의 논문.; 黃勇, 앞의 논문.

17) 수필 및 만화에 드러난 평쓰카이의 태도를 1920~30년대의 동심 예찬의 입장과 1940년대 현실비판적 경향으로 구분하여 설명한 선행 연구는 다음과 같다. 周小波, 앞의 논문.; 배다니엘, 앞의 논문, 1999.; 蘇勤, 앞의 논문.; 장성욱, 《풍자개의 그림 세계》, 이경, 2011.

18) 蘇勤, 앞의 논문, 30쪽 참조.

향한 비판이 아동을 동경하는 입장에서 기인한다는 논지를 제시한 것이다. 이 점은 배다니엘, 저우샤오보(周小波)에게서도 확인할 수 있다. 세 논자는 모두 동심을 예찬하던 태도가 현실을 비판하는 태도로 바뀌었음을 강조한다. 그러나 평쓰카이가 기존의 동심에 대한 태도를 견지했기 때문에 동화 창작이라는 귀착점에 도달한 사실을 주지할 필요가 있다. 한편, 귀레이(郭磊)는 평쓰카이의 수필과 담예록(談藝錄)을 통해 그의 아동관과 아동문학 작품 창작을 검토한다. 그는 평쓰카이의 동심 예찬 류의 수필을 가지고 평쓰카이 아동관의 일면으로 설명한다. 그러나 귀레이는 일반 수필과 담예 수필의 동심 예찬에 대한 직접적 언급으로 연구 범위를 한정한다.¹⁹⁾ 귀레이의 연구에 아동관이 동화 창작으로 이어지는 점에 대한 논의를 더한다면, 연구의 완결성이 보완될 것이다. 그 외에 일부 소논문 논자들은 현실 비판적 태도보다 어린이 세계의 동경을 강조하며, 이 경우에는 평쓰카이의 태도를 현실 도피의 방법으로 귀납한다.²⁰⁾

이상은 텍스트를 연구 범주로 한정하여 평쓰카이 아동문학을 논의한 기존연구다. 본 논문은 본론 제4장에서 평쓰카이 창작동화의 삽화와 텍스트의 관계를 고찰할 것이기 때문에 평쓰카이 만화 방면의 기존연구를 간략하게 검토하고자 한다. 먼저, 샤오펜(小田)(2006), 가오밍팡(高明芳)(2008), 이은주(2012) 등은 공통적으로 평쓰카이 만화 창작 유형을 창작 시기로 구분하고 있다. 대개 불교만화·아동만화·향토만화·사회만화·산수화·정치 선전화 등으로 분류한다.²¹⁾ 장메이(張梅)(2011)는 평쓰카이 만화에 투영된 아동관을 검토하는 한편, 만화의 문학성에 주목한다. 장메이는 특히 평쓰카이 만화에서 강조하는 문학적 면모와 시정(詩情)에 연구의 초점을 두었는데, 그것이 창출하는 문학적 효과에 관한 구체적 고찰보다 만화의 화제(畫題)가 지니는 시적 함축성과 실례를 검토하였다.²²⁾

19) 郭磊, 위의 논문, 2011, 15쪽 참조.

20) 周小波, 앞의 논문, 48쪽.; 陳星, 앞의 논문, 91쪽.; 張憬, 앞의 논문, 32쪽.

21) 조정래, 앞의 논문, 186-189쪽 참조.; 小田, 앞의 논문.; 高明芳, 앞의 논문.; 王文新, 앞의 논문.; 이은주, 앞의 논문.

22) 張梅, 앞의 논문, 187-189쪽 참조.

또한 박남용(2011)은 핑쓰카이 만화가 지니는 문학적 면모를 상호 텍스트적 측면에서 접근하고 있다. 그러나 전통 문인화의 ‘단순화’ 원리 및 서양 회화 기법 중 ‘원근법’을 적용한 핑쓰카이 만화의 문학적인 회화 창작을 밝히는 것으로 그치는 한계를 지닌다.²³⁾ 이 외에 니시마키 이사무(2005)는 핑쓰카이 만화가 서양 미술 사조의 수용 양상과 서양 회화의 특성을 중국 전통의 문인화 양식으로 변용한 점, 나아가 핑쓰카이가 중국 회화의 우위성에 대해 내세웠음을 조명한다. 또한 조정래(2005)는 핑쓰카이 만화에 드러나는 예술관 및 미학사상을 중점적으로 검토했으며, 리루이리(李瑞麗)(2012)는 핑쓰카이 만화의 시적 정취에 집중하며 만화에서 드러나는 중국 전통 문학적인 요소와 표현 기법을 논의하였다.²⁴⁾ 핑쓰카이 만화를 대상으로 삼는 기존연구를 통해 확인할 수 있는 점은 아직까지 핑쓰카이의 창작동화와 그에 사용된 삽화에 주목한 바가 없다는 사실이다. 이에 본 논문에서는 부분적으로 창작동화 텍스트와 함께 삽화에 대한 검토를 시도해 보고자 한다.

이상의 핑쓰카이 아동문학, 좁게는 창작동화를 연구 범주로 삼은 기존 연구에서 착안하여 본 논문은 핑쓰카이 창작동화의 내용과 형식적 측면으로 나누어 살펴보고자 한다. 구체적으로는 핑쓰카이의 창작동화를 창작동인으로 작용한 ‘핑쓰카이의 동심에 대한 입장’과 창작동화의 내용면에서 추출 가능한 ‘현실 비판적인 측면’의 결합물로 인식하는 데서 출발한다. 핑쓰카이 창작동화는 중심 주제 또는 교훈을 통해 현실 비판적인 주제 의식을 표현한다. 아동문학 작품은 보편적으로 교훈 전달을 중시하는데, 핑쓰카이는 교훈을 내포하는 작품뿐만 아니라 현실 비판 의식이 중심을 이루는 동화를 창작한 것이다. 이는 어린이 독자에게 작품 감상의 난이도가 높게 느껴질 수 있지만, 심오한 내용 및 주제 의식으로 인해 문학 작품 감상의 안목을 높여주며 배후에 숨겨져 있는 작가의 의도를 유추하는 능력 배양에 도움을 줄 것으로 보인다. 이에 본론에서는 핑쓰카이 창

23) 박남용, 앞의 논문, 77-82쪽 참조.

24) 니시마키 이사무, 앞의 논문.; 조정래, 앞의 논문.; 李瑞麗, 앞의 논문.

작동화의 중심 제재를 바탕으로 현실 비판적 견해가 부각되는 테마로 나누어 검토하고자 하며, 형식적인 면에서 발견되는 특성을 살펴보고자 한다. 본론 2장에서는 수필을 중심으로 평쓰카이 동심 예찬 입장의 형성과 전환을 통시적으로 살펴볼 것이다. 평쓰카이가 동심을 예찬하고 선망한 것은 스승 홍일법사(弘一法師)에게 전수받은 불가 사상, 일본 유학 시기의 동심주의 아동문학 사조, 귀국 이후 중국 아동문학 장(場) 내 아동본위 사조의 풍미 등의 요소에서 기인한다. 이는 1920년대 후반에 창작한 수필에서 순수하게 동심을 찬미하는 태도로 표현된다. 이후 어린이와 동심을 상실한 성인의 대비, 전쟁에서의 경험 등 외부적 요인으로 인해 동심을 예찬하는 입장에 현실 비판적 태도가 가미된 수필로 표출하게 된다. 3장은 태도의 전환으로 창작한 동화의 중심 제재를 살펴볼 것이다. 평쓰카이 창작동화의 제재는 다양하지만, 본 논문은 현실 비판적 태도에 초점을 맞춰 중심 제재를 분류하고자 한다. 동화의 중심 제재는 세 가지로 집약된다. 현실과 연결된 이상사회, 의인화와 민중의 생활상, 교훈으로 제시하는 사회 보편적 문제가 그것이다. 각 중심 제재는 동화의 내용과 함께 살펴볼 것이다. 본론 4장은 평쓰카이 창작동화의 형식적 특성에 대한 고찰의 장이 될 것이다. 본 연구자는 평쓰카이 창작동화가 그 형식적 특징으로 인해 동시대 중국 아동문학 장(場)에 소속되면서 자신의 위치를 더욱 확고하게 세운 것으로 생각한다. 먼저 평쓰카이의 창작동화는 민담과 우언 형식이 혼재한다. 이는 동시대 동화 창작 경향의 하나이기도 하지만, 평쓰카이 창작동화에서 민담과 우언 형식을 활용한 작품의 비중이 가장 많은 부분을 차지한다. 다음으로 평쓰카이 창작동화는 연쇄식 서사 구조와 삽화를 사용했으며, 이는 동시대 아동문학 작품과 구별되는 형식적 특징이다. 한 편의 동화 안에서 여러 플롯이 연쇄적으로 이어지는 서사 구조 및 삽화와 텍스트간의 긴밀한 관계는 평쓰카이 창작동화가 지니는 아동문학으로서의 특성을 나타낸다. 이러한 아동문학적 특성은 유사 구조의 반복에 의한 운율감과 그림의 시각적 효과를 형성하여 독자에게 작품 감상의 흥미를 제공한다. 한편 평쓰카이 만화를 다룬 연구는 많이 있지

만, 동화에 사용된 삽화를 개별적으로 검토한 연구는 아직까지 없었다. 이는 삽화의 수가 많지 않고, 각 삽화는 텍스트를 보조하는 역할에 충실했기 때문일 것이다. 앞서 선행연구를 통해 확인했듯이, 평쓰카이가 중시한 화제(畵題)와 만화의 관계뿐만 아니라 동화의 텍스트와 삽화의 관계를 검토하는 작업은 아직까지 진행된 바가 없다. 이에 4장에서 텍스트와 삽화를 검토하는 작업은 평쓰카이 창작동화 및 만화 양 방면의 새로운 시도가 될 것으로 여겨진다.

제2장 수필에서 동화로

평쓰카이(豐子愷)의 창작동화는 ‘어린 아이의 마음(赤子之心)’, 즉 ‘동심’을 향한 동경심이 창작의 동인이 되어 1940년대 후반 중국 아동문학의 한 기초를 이룰 수 있었다. 그는 1914년 충더현 제3고등소학교(崇德縣立第三高等小學校)를 졸업한 후 항저우 저장성 제1사범학교(杭州浙江省立第一師範學校)에 재학하게 된다. 평쓰카이는 저장성 제1사범학교를 5년간 다니면서 스승 리수통(李叔同)과 샤멘쑤(夏丏尊)의 가르침을 받았으며, 문학 및 예술 방면의 재능을 단련한다. 또한 일본 유학 시기를 제외하고 평쓰카이는 저장성 제1사범학교를 졸업한 직후와 일본에서 귀국한 후 1922년부터 1943년까지 줄곧 교육계에 종사한다. 평쓰카이는 이에 대해 ‘찾을 만한 다른 일자리가 없었기 때문에’²⁵⁾ 교사가 되었다고 밝힌 바가 있다. 그러나 일관되게 동심을 예찬하는 그의 수필로 미루어보아 본질적으로는 동심에 대한 입장이 동인이 되어 교직에 종사한 것으로 짐작할 수 있다. 본 장에서는 평쓰카이의 수필에 근거하여 동심에 대한 그의 입장이 동화 창작의 기반이 된 점을 통시적으로 살펴볼 것이다. 이에 본 연구자는 평쓰카이가 동심을 예찬하는 입장을 수필에서 분명하게 밝힌 점을 인지하고, 그러한 입장이 점진적으로 강화되어 동화 창작으로 연속되는 점을 규명하고자 한다.

25) “沒有別的職業可操，只得仍舊做教師。” 豐子愷，〈我的苦學經驗〉(《中學生》 第11號，1931.1.1.)，《豐子愷散文：勞者自歌》，浙江文藝出版社，2014，262-263쪽 재인용.

제1절 아동의 발견

1919년 평쓰카이는 소학교 교사 양성을 목적으로 하는 항저우 저장성 제1사범학교를 졸업한다. 사범학교 졸업 이후 약 1년 반 동안 동창생 우멍페이(吳夢非), 류즈핑(劉質平)의 청빙을 받아 상하이 전문 사범학교(上海專科師範學校)에서 서양화와 일본어 등의 과목을 맡아 가르친다. 그러나 스스로의 서양화 교수법이 진부하고 허점이 있는 것을 자각하여 유학을 통해 부족한 부분을 메우기로 결정한다.²⁶⁾ 1921년 봄, 친지 및 동료들의 도움을 받아 유학 자금을 마련한 평쓰카이는 일본 도쿄(東京)로 유학을 떠나게 된다. 평쓰카이는 일본에서 약 10개월을 거류하며 일본어·영어 등의 외국어, 일본 회화(繪畫) 및 서양화, 바이올린 등을 학교에서 배우거나 독학한다. 평쓰카이는 유학 당시 아동문학에 관련된 발언을 하거나 글을 쓰지는 않았지만, 동시대 일본 아동문학의 영향을 받은 가능성이 있기에 이에 대해 주목해 보고자 한다. 우선, 평쓰카이가 일본에 머무른 약 10개월은 다이쇼 시대(大正時代, 1912-1925) 중기 이후에 해당한다. 당시 일본 아동문학계는 과거 메이지 시대(明治時代, 1868-1912)²⁷⁾의 일본

26) 평쓰카이는 〈나의 고학 경험(我的苦學經驗)〉 중 유학을 결심하게 된 이유를 다음과 같이 밝히고 있다. “(...)일전에 《정규 서양화 강의록(正則洋畫講義)》을 통해 얻은 서양화 지식이 실로 너무 진부하고 편협하다는 것을 느꼈다. 비록 다른 회화 학교에서 내 것보다 더 새로운 교수법이 나온 것도 아니고, 귀국한 미술가들이 무슨 발표를 한 것도 아니지만, 나는 나 자신에 대한 믿음을 점점 잃어 더 이상 교실에서 우쭐대며 기만할 수는 없었다.(…覺得從前在《正則洋畫講義》中所得的西洋畫知識，實在太陳腐而狹小了。雖然別的繪畫學校並不見有比我更新的教法，歸國的美術家也並沒有什麼發表，但我對於自己的信用已漸漸喪失，不敢再在教室中揚眉瞬目而賣野人頭了。我懊悔自己冒昧地當了這教師。)” 豐子愷, 위의 글, 260쪽 재인용.

27) 메이지 시대(明治時代)는 이어져 오던 무사(武士) 정권의 막부 체제(幕府體制)를 무너뜨리고 왕정복고를 수립한 천황(天皇) 통치 하의 시대이다. 메이지 시대에는 폐번치현(廢藩置縣)·의무교육의 실시, 사농공상의 구별 폐지, 농민 보유지의 사적 소유권 인정 등의 변혁을 단행한 메이지 유신(明治維新)을 거쳐 급속한 근대적 발전을 이룩하였다.

제국을 담당할 국가 자원으로서의 아동관에서 벗어나, 순수하고 순진한 어린이 형상에 예술적 가치를 더하고 동심을 예찬하는 ‘동심주의’가 풍미하고 있었다. 이는 급격한 근대화의 부작용으로 인해 이와야 사자나미(巖谷小波)의 ‘오늘의 소년은 내일의 일본제국을 담당하는, 위대한 국민이 되어야 하는 존재다’²⁸⁾라는 주장이 효력을 상실하고, 새로운 아동관이 대두된 것이었다. 과거와 상이한 아동관이 나타난 다이쇼 시대에는 《빨간새(赤い鳥)》²⁹⁾ 동인이었던 오가와 미메이(小川未明)가 필두로 나서서 “사회적 중압감이 커지는 것에 대한 지식인 반발 심리의 하나”이자 현실 문제의 도피 방법으로 ‘동심’을 선택한다. 이처럼 “어린이를 예찬하는 가운데 어린이의 마음을 잃지 않으려는 ‘동심’ 지향의 문학 풍조”³⁰⁾를 형성한 것이다.

평쓰카이가 귀국 이후 저술한 수필은 유학 시기 일본 아동문학계의 사조와 유사한 동심주의 경향을 보인다. 평쓰카이는 수필에서 일본 아동문학 사조를 직접적으로 거론하지 않았지만, 동심을 예찬하는 류의 평쓰카이가 수필은 일본 아동문학의 동심주의를 연상시킨다. 그러나 평쓰카이의 수필과 일본 아동문학의 동심주의의 연관성이 존재할지라도 일본의 동심주의가 평쓰카이의 동심 예찬 태도로 직결된다는 판단은 유의해야 한다. 일본 다이쇼 시대 중기 이후의 동심주의는 현실의 어린이를 동경하기보다 어른들의 이상적인 순수한 예술 관념으로써 동심을 선택한 반면, 평쓰

28) 이 주장은 일본에서 아동과 아동문학이 발견되기 이전, 아동문학을 가리키는 용어로 사용된 ‘오토기바나시(お伽噺, 옛이야기와 번역된 서양의 메르헨이나 창작물을 일컬음.)’의 작가 이와야 사자나미(巖谷小波)가 편집인을 맡은 소년잡지 《少年世界》의 발간 취지문 구절을 인용한 것이다. 원종찬, 〈韓·日 아동문학의 기원과 성격비교〉, 《한국학연구》 第11輯, 인하대 한국학 연구소, 2000, 96쪽 재인용.

29) 《빨간새(赤い鳥)》는 1918~1929년, 1931~1936년 동안 간행된 동화잡지이다. 원종찬(〈韓·日 아동문학의 기원과 성격비교〉, 《한국학연구》 第11輯, 인하대 한국학 연구소, 2000, 94쪽.)에 의하면, 《빨간새》 시대에 이르러서야 ‘아동의 발견’이 이뤄지고 있기에 가라타니 고진(柄谷行人)을 포함한 일본의 연구자들은 《빨간새》를 일본 근대아동문학의 기원으로 본다.

30) 원종찬, 〈韓·日 아동문학의 기원과 성격비교〉, 《한국학연구》 第11輯, 인하대 한국학 연구소, 2000, 98쪽, 96-97쪽.

카이는 일상 생활에서 포착한 현실 속 어린이를 예찬한 점에서 차이를 보이기 때문이다. 평쓰카이가 현실에 존재하는 어린이들의 동심을 바탕으로 하여 예찬하는 표현은 수필과 만화에 빈번하게 나타난다.

평쓰카이가 일본에서 귀국한 직후 중국 아동문학계는 아동문학이 독자적 문학 장르로 성립되어 아동문학 장(場) 내 변화가 왕성한 상황이었다. 저우쥘런(周作人)의 아동문학 이론 연구, 마오둔(茅盾)의 외국 민간 고사 및 우화의 개작(改作)·번역 작업을 중심으로 아동본위(兒童本位) 가치관이 보편화 되고 있었다. 저우쥘런의 연구와 마오둔의 개작 및 번역 작업은 중국 아동문학 창작의 토대를 마련했다. 그 뒤를 이어 등장한 다양한 분야의 활동가들은 아동문학 창작을 시도했다.³¹⁾ 창작 분야는 전보다 세분화되어 다수의 아동문학 작가들은 동화·동시·아동극[童話劇]에서 두각을 드러냈으며, 공통적으로 어린이들의 생활이라는 범주 내에서 작품 제재를 선정하고 어린이들에게 흥미를 일으킬 수 있는 작품 창작에 관심을 기울였다. 대표적으로 동화 작가이자 교사였던 예성타오(葉聖陶)의 《허수아비(稻草人)》(1923)는 중국 최초의 창작동화집으로서 중국의 현실과 풍경을 적용하였으며, 이는 중국 아동문학의 표본이 되었다. 예성타오의 등장으로 중국 아동문학계는 ‘동화’를 중심으로 발전하기 시작한다. 《허수아비》의 출현은 다른 문학 형식에 의존하거나 외국 동화 모방 및 개작으로 이어져 오던 동화 시대의 종결을 의미했으며, 또한 중국 내에서 자각적으로 소년 및 아동을 위한 동화 창작과 중국의 자연 풍광 및 사회현실을 반영한 동화 창작의 시작을 의미했다.³²⁾

중국 아동문학이 융성기에 진입한 무렵, 평쓰카이는 교육·문예이론 연구·만화 창작에 몰두하고 있었다. 당시 평쓰카이의 이력을 살펴보면 다음과 같다. 1922년 2월 평쓰카이는 일본으로 유학을 떠나기 전 근무했던

31) 예컨대, 여류 작가 천형저(陳衡哲), 신월파(新月派) 시인 쉬즈모(徐志摩), ‘5·4’ 신문학 제창자 후스(胡適), 교육가 타오싱즈(陶行知), 산문작가 주쯔칭(朱自淸), 고전문학 연구가 후화이천(胡懷琛), 작곡가 리진후이(黎錦暉) 등이 있다. 金燕玉, 앞의 책, 195쪽 참고.

32) 金燕玉, 《中國童話史》, 江蘇少年出版社, 1992, 242쪽.

상하이 전문 사범 학교에서 미술 및 윤리 등의 과목을 가르친다. 같은 해 가을 저장성 제1사범학교에서 만난 스승 샤몐쑤(夏丐尊)의 추천으로 저장(浙江)성 상위(上虞)현 춘후이(春暉) 중학교로 이직하고, 춘후이 중학교에서 발행하는 간행물 《春暉》에 정기적으로 수필과 만화를 기고했다. 이어 Ningbo 저장성 제4중학교(寧波浙江省立第四中學)에서 겸직한다. 1925년 2월, 평쓰카이는 제1사범학교 동학들과 함께 상하이에 리다(立達) 중학교를 창립했으며, 3월에는 상하이 미술 전문 학교(上海美術專門學校)에서 미술 교사로 일하게 된다. 일본 유학 이후 평쓰카이의 행보는 아동문학과 직결되는 부분이 거의 없지만, 동심에 긍정적인 입장을 발견할 수 있다. 평쓰카이의 첫 만화집 《쓰카이 그림집(子愷畫集)》(1925)을 비롯하여, 1920년대 후반부터 1930년대 초반의 수필을 통해 어린이들의 다양한 생활상을 묘사하고 세상의 어린이들에 대한 애정을 기술한 점은 동심에 대한 평쓰카이의 적극적인 입장이 드러나기 때문이다. 상기한 일본과 중국의 아동문학 조류는 동심에 대한 평쓰카이의 입장 형성에 영향을 준 가능성을 시사한다. 한편, 수필 〈자녀(兒女)〉(1928)에서 밝힌 것과 같이 동심을 향한 평쓰카이의 입장이 다른 목적 없이 자연스럽게 발생했다는 점을 통해 양국 아동문학 사조와 평쓰카이 입장간의 상이한 면모를 확인할 수 있다.³³⁾

평쓰카이는 일본에서 귀국한 후, 담예류(談藝類) 수필과 일상을 관찰하며 깨우친 심오한 철리를 담은 수필로 주목받는다. 1920년대 후반에는 다 이쇼시기 동심주의와 유사한 입장을 표명하는 수필을 창작했으며, 그와 동일한 입장을 표현한 단컷 만화 창작 또한 시도하면서 어린이들에 대한 관심을 적극적으로 드러낸다. 이와 같은 수필 및 만화 창작으로 형성된 평쓰카이의 예술관은 1930년대 중반부터 동화 창작을 시작하는 계기가

33) 평쓰카이는 모든 어린이들에 대한 자신의 애정은 본능을 초월하는 힘에서 시작되는 것으로 생각했다. “그러나 내 관심과 염려는 아버지로서의 본능보다 더 강렬한 어떤 것에서 나오는 듯하다는 생각이 든다. (...) 자식들에 대한 내 관심과 염려에는 어느 정도 아이들에 대한 — 세상 모든 아이들에 대한 — 관심과 염려가 담겨 있다. (我對於兒女的關心與懸念中, 有一部分是對於孩子們—普天下的孩子們—的關心與懸念.)” 豐子愷, 〈兒女〉(《小說月報》第19卷 第10號, 1928.10.10.), 《豐子愷散文—勞者自歌》, 浙江文藝出版社, 2014, 18쪽 재인용.

된다. 즉 1920년대 말 창작한 동심 예찬류 수필은 점진적으로 평쓰카이의 창작관에 변화가 일어나면서 동화 창작으로 이어지게 된 것이다.

평쓰카이는 〈나의 아이들에게(給我的孩子們)〉(1926), 〈화잔의 일기(華瞻的日記)〉(1927), 〈아이들에게서 얻은 계시(從孩子們得到的啓示)〉(1927), 〈자녀〉, 〈아버지노릇(作父親)〉(1933) 등을 통해 동심 예찬의 입장을 적극적으로 표현했다. 그 가운데 〈나의 아이들에게〉와 〈자녀〉는 동심에 대한 평쓰카이의 태도가 한층 부각된다. 〈나의 아이들에게〉는 평쓰카이가 일본에서 귀국한 후 가장 일찍 저술한 동심 예찬류 수필이며, 《쓰카이 그림집》의 서문이기도 하다. 평쓰카이는 첫 마디에서부터 “애들아, 나는 너희들의 삶을 동경한다. 하루에 한 번 정도가 아니란다!”³⁴⁾라고 밝힌다. 평소 관찰한 바 있는 세 자녀 잔잔(瞻瞻), 아바오(阿寶), 환환(軟軟)의 행동과 상상한 어린 자녀들의 의도와 생각을 서신 형식을 빌어 서술한다.

너의 이런 진솔함, 자연스러움, 열정…… 그야말로 탄복하지 않을 수가 없구나! (….) 너희는 매일 기차를 만들고, 자동차를 만들고, 술을 빚고, 부처님께 절하고, 상자 쌓기를 하고, 노래하고…… 완전히 자연스러운 창조와 창작의 삶을 보내는구나.³⁵⁾

평쓰카이는 특히 넷째 아들 잔잔에게 남다른 동경을 표한다. 잔잔이 외할머니께 받은 진흙 인형을 애지중지하는 모습과 실수로 그것을 떨어뜨려 깨진 일, 좋아하는 땅콩을 떨어뜨린 일, 고양이가 과자를 먹지 않을 때 울음을 터뜨린 일 등을 파산, 실연, 부모의 상(喪), 아군(我軍)의 전멸 등으로 인한 성인들의 슬픔과 견주며 잔잔의 안타까움이 그것들보다 더욱 절실하고 애잔하다고 느낀다. 평쓰카이는 잔잔의 감정 표현이 성인보다 진솔하며 자연스럽다는 근거를 제시한다. 또한 그는 잔잔과 어린 아이

34) “我的孩子們! 我憧憬於你們的生活, 每天不止一次!” 豐子愷, 〈給我的孩子們〉(《文學週報》第4卷 第6期, 1926.12.26), 《豐子愷兒童文學全集: 兒童散文卷》, 海豚出版社, 2013, 95쪽 재인용.

35) “這是何等可佩服的眞率, 自然, 與熱情! … 你們每天做火車, 做汽車, 辦酒, 請菩薩, 堆六面畫, 唱歌, 全是自動的, 創造創作的生活.” 豐子愷, 위의 글, 96쪽.

들의 본능인 ‘작은 존재의 가치를 증대시킬 수 있는 순수한 안목’과 ‘좋아하는 마음만으로도 몰두할 수 있는 열정’을 부러워하고 예찬한다. 어린이는 신체적으로 성인보다 작고 연약한 존재라는 이유로 당시의 많은 성인들이 어린이들의 잠재적 가치를 등한히 했다. 그러나 평쓰카이는 어린이들이 지닌 “세상 만물의 진상을 가장 명확하고 완전하게 볼 수 있”³⁶⁾는 창조적인 동심을 찬양한다.

아! 나는 오늘 저녁 이 아이에게서 깨달음을 받았다. ‘아이는 세상의 사물에 얽혀있는 그물을 제거할 수 있으며, 사물 본연의 진면목을 볼 수 있다. 아이는 창조자이기에 모든 사물에 생명을 부여할 수 있다. 아이들은 ‘예술’이라는 나라의 주인이다.’ 아, 나는 그에게 배우련다!³⁷⁾

평쓰카이는 〈아이들에게서 얻은 계시〉를 통해 잔잔의 생각을 들으며 깨달은 점을 기술한다. 평쓰카이는 잔잔과 대화를 나누던 중 가장 좋아하는 일이 ‘피난’이라는 사실에 놀란다. 그 이유는 잔잔이 ‘피난’을 자신과 가족 모두가 기차를 타고 큰 증기선을 보러 가는 여행으로 이해했기 때문이었다. 이에 평쓰카이는 얼마 전 예고에 없던 포화 소리로 인해 황급히 피난을 떠났다가 며칠 동안 비상대피소에서 머물다가 돌아온 일화를 떠올린다. 잔잔은 당시의 피난 경험을 즐거운 추억으로 받아 들였으며, 평쓰카이는 자신의 아들을 통해 어린이들이 천부적으로 지니고 있는 적극적인 역량을 발견한다.

이와 같이 〈나의 아이들에게〉, 〈아이들에게서 얻은 계시〉, 〈자녀〉 등에 뚜렷이 드러나는 평쓰카이의 동심 예찬적 태도는 일본에서 귀국한 후 중국 아동문학장의 영향 및 교육계 종사의 경험 등을 바탕으로 서서히 형

36) “...，世間事物的真相，只有孩子們能最明確、最完全地見到。” 豐子愷，〈兒女〉， 앞의 책， 19쪽.

37) “唉！我今晚受了這孩子的啓示了：他能撤去世間事物的因果關係的網，看見事物的本身的真相。他是創造者，能賦予生命於一切的事物。他們是“藝術”的國土的主人。唉，我要從他學習！” 豐子愷，〈從孩子得到的啓示〉(《小說月報》第18卷 第7號，1927.7.10)， 앞의 책， 2013， 27쪽 재인용.

성된다. 앞서 언급한 수필과 더불어 〈즐거운 일꾼(快樂的勞働者)〉, 〈사무실(辦公室)〉, 〈사과를 가지러(取蘋果)〉등 다수의 만화에 기록한 어린 아이들의 생활상은 동심에 대한 평쓰카이의 입장을 대변하며, 그것은 평쓰카이에게서 자연적으로 발생한 표현으로 여겨진다. 더불어 1927년 스승 홍일법사(弘一法師, 1880~1942)³⁸⁾를 따라 불교에 귀의하면서 받은 법명 ‘嬰行’이 ‘어린 아이[嬰]’의 의미를 포함하고 있는 점 역시 어린이들에 대해 평쓰카이가 각별한 감정을 지니고 있었다는 근거가 된다. 이처럼 평쓰카이는 어린이들의 진실한 본성과 능력의 한계를 초월할 수 있는 창조적 역량을 긍정적으로 인지하였고, 동심에 대한 예찬을 문학 및 예술 창작에서 나아가 종교적 신념의 표지로서도 분명하게 표현했다.

제2절 동심 예찬과 현실 비판

어린이들을 예찬하는 평쓰카이의 태도는 1930년대 초반 저술한 수필에서도 발견된다.³⁹⁾ 이와 같은 동심 예찬 유형의 수필은 평쓰카이의 자연스러운 관심이 순수한 동기가 되어 창작으로 이어진 결과다. 그러나 평쓰카이는 유사한 유형의 수필을 창작하며 포착한 성인들의 모습과 전쟁 기간의 개인적 경험은 동심을 예찬하던 태도에 변화를 불러왔다. 먼저 평쓰카

38) 홍일법사(弘一法師)는 리수통(李叔同)의 출가 후 법명이다. 리수통은 평쓰카이의 저장성 제1사범학교 시절 미술 및 음악 과목 선생님이었으며, 평쓰카이의 예술적 재능을 계발하고 불교적 가치관을 수립하는 데에 주된 역할을 한다. 리수통은 1918년 출가하고부터 홍일법사로 불리기 시작했다. 평쓰카이와 리수통의 합작으로 탄생한 《호생화집(護生畫集)》(1929년부터 시작하여 1973년 마지막으로 출간하기까지 총 6권의 화집이 출판됨.)은 스승 리수통이 시문을 창작하고 제자 평쓰카이가 시문에 맞는 그림을 그려 넣는 방식으로 제작되었다.

39) 평쓰카이가 어린이들에 대한 입장을 내세운 1930년대 초반의 수필로는 〈아버지 노릇(作父親)〉(1933), 〈아바오를 황금시대에서 내보내며(送阿寶出黃金時代)〉(1934)를 포함한다.

이는 꾸밈없고 자연스러우며 생동하는 동심에 대한 호기심과 애정으로 인해 어린이들을 관찰하는 과정에서 그들과 상이한 반응을 보이고 행동하는 성인들을 포착하게 된다. 성인들은 줄곧 자신을 숨기고 사욕을 채우기 위해 이득과 손실을 계산하였으며, 평쓰카이는 이와 같은 성인을 동심을 상실한 열등한 존재로 본다. 그는 수필에서 동심을 예찬하면서 동시에 자신이 정의한 동심의 속성과 성인들의 모습을 대비하여 양자를 모두 부각시키거나 또는 성인들로 구성된 사회에 대한 불만을 표출한다.

너의 이런 진솔함, 자연스러움, 열정…… 그야말로 탄복하지 않을 수가 없구나! 어른들이 늘 말하는 ‘침묵’, ‘함축’, ‘깊이’, 이런 미덕들은 너에 비하면 얼마나 한결같이 억지스럽고 병적이고 거짓된 것인지! (….) 어른들은 겉핥하면 ‘자연으로 돌아가자!’, ‘생활의 예술화!’, ‘노동의 예술화!’ 이런 것들을 부르짖지만, 너희들 앞에선 참으로 망신을 당하는 것이구나! 그림 몇 장을 본떠서 그리거나 글 몇 편 쓰는 사람들을 보고 예술가니, 창작가니 하지만, 너희에게는 정말 창피해 죽을 지경이구나!⁴⁰⁾

하루아침 사이 고향 단층집에 돌아와 한 무리 자식들에 둘러싸여 있으니, 나는 또 절로 아파오는 마음을 참을 수가 없었다. 우두커니 앉아 목상에 잠기기도 하고, 골똥히 연구하며 이것저것 찾아보기도 하고, 사람들과 토론하며 어울려 지내기도 했던 그때 내 생활이란 것은 천진난만하고, 건강하고 온전하며, 살아 약동하는 아이들의 삶에 비하면, 분명히 변태적이고, 병적이고, 비정상적이었기 때문이다.⁴¹⁾

아이들의 행동거지가 나 자신과 똑같기를 바라는 것은 얼마나 터무니없는 일인가! (….) 예를 갖춰 인사하고, 분수에 맞게 행동하고, 규범에 맞게 행동하는 등 어른의 예절은 마치 고문 도구와 같아서, 아이들이 타고난 건강하고

40) “這是何等可佩服的真率，自然，與熱情！大人間的所謂‘沉默’，‘含蓄’，‘深刻’的美德，比起你來，詮釋不自覺的，病的，偽的！… 大人們的呼號‘歸自然！’，‘生活的藝術化！’，‘勞動的藝術化！’在你們面前真是出醜得很了！依樣畫幾筆畫，寫幾篇的人稱為藝術家，創作家，對你們更要愧死！” 豐子愷，〈給我的孩子們〉， 앞의 책， 96쪽 재인용.

41) “一旦回到故鄉的平屋裡，被圍在一群兒女的中間的時候，我又不禁自傷了。因為我那種生活，或枯坐，默想，或鑽研，搜求，或敷衍，應酬，比較起他們的天真、健全、活躍的生活來，明明是變態的，病的，殘廢的。” 豐子愷，〈兒女〉， 위의 책， 18쪽 재인용.

온전한 기량을 하나같이 해치는 것이다. 이로 인해 살아 도약하던 사람의 수
족은 점점 마비되어 반신불수의 불구자로 변해간다. 불구자가 건강한 자에게
자기와 똑같은 행동거지를 요구하다니, 이 얼마나 터무니없는 일인가!⁴²⁾

핑쁘카이는 동심의 순수하고 자연스러움에 감탄하면서 동시에 그 자신
이 어린이의 동심을 잃은 것으로 자괴감을 느낀다. 나아가 동심이 결핍된
자신의 모습을 성인 일반에 적용하기도 했다. 다른 한편으로는 동심을 상
실하여 온전치 못한 상태의 성인이 정상적인 어린이들을 올바르게 가르
치고자 하는 현실을 모순적이라고 주장한다. 〈나의 아이들에게〉, 〈자녀〉
에서 발췌한 인용문은 순수하게 동심과 어린이들만을 예찬하던 태도에
일어난 미세한 변화를 보여준다. 미세한 변화는 동심을 긍정적으로 인식
하던 기존의 입장에 현실을 비판적으로 바라보는 안목이 더해져 심화된
것이다. 이처럼 핑쁘카이가 저술한 동심 예찬의 수필은 그의 입장에 일어
난 점진적 변화를 보여준다. 중일 전쟁을 겪으며 핑쁘카이 입장의 변화는
더욱 두드러진다. 전쟁의 경험으로 인해 그는 과거보다 더욱 적극적이고
사회 비판적인 입장을 갖추게 된 것이다. 이와 같은 입장의 변화는 결국
동심 예찬의 태도를 견지한 데서 연유하며, 동심에 대한 입장은 사회 비
판적 태도와 결합되어 1930년대 중반 첫 창작동화를 저술하기에 이른다.

중일 전쟁이 본격적으로 전개된 이후 창작한 수필에 드러나는 핑쁘카
이의 입장은 급격한 변화 양상을 보인다. 핑쁘카이의 입장 전환은 그의
수필에서 조국 중국을 대변하는 고향의 함락 무렵 두드러진다. 핑쁘카이는
고향 스먼만(石門灣)에 남다른 애정을 가졌던 터라, 스먼만이 전쟁으
로 황폐화가 되어버린 일에 대한 절망을 수필을 통해 토로한 바가 있다.
스먼만에 대한 애정은 〈연연당을 떠나며(辭緣緣堂)〉(1939)에 자세히 드러
난다. 종횡으로 난 수로의 중앙에 위치한 ‘평안과 즐거움의 땅(安樂之

42) “我要求孩子們的舉止同我自己一樣，何其乖謬！… 揖讓、進退、規行、矩步等大人們的禮貌，猶如刑具，都是裝賊這天賦的健全的身手的。於是活躍的人逐漸變成了手足麻痺、半身不遂的殘廢者。殘廢者要求健全者的舉止同他自己一樣，何其乖謬！” 豐子愷，위의 글, 20쪽 재인용.

鄉)⁴³⁾인 스먼만, 그곳에서 함께 나고 자라며 추억을 공유한 일가 친지, 가문 대대로 백 년을 이어온 아버지의 염료 공방 ‘풍동옥(豐同裕)’, 풍동옥 내 위치한 어린 시절 가옥 ‘돈덕당(惇德堂)’과 새로 지은 집 ‘연연당(緣緣堂)⁴⁴⁾’ 등에 대한 회고를 상세히 서술하고 있다. 평쓰카이는 함께 지낸 이들과의 추억이 있는 가옥과 지역이 전쟁이 발발하면서 적군에 의해 훼손되고 약탈당한 현실로부터 받은 정신적 충격을 담담한 어조로 기록했다. 평쓰카이는 수필에 전쟁의 경험으로 인한 절망감을 표현했지만, 다른 한 편 그가 줄곧 내세웠던 ‘어린 아이의 마음(赤子之心)’·‘평범한 이의 의지(匹夫之志)’가 전보다 굳건해진 점을 강조한다.⁴⁵⁾ 특히, 평쓰카이는

43) 평쓰카이는 〈연연당을 떠나며(辭緣緣堂)〉(《率真集》, 1946.10.; 《豐子愷散文:勞者自歌》, 浙江文藝出版社, 2014, 220~221쪽 재인용.)에서 “나의 고향은 정말로 평안과 즐거움의 땅이다!(我的故鄉真是安樂之鄉!)”라고 언급하고 있다. 이는 작가가 일본 군 전투기가 스먼만에 폭탄을 투하하기 이전의 모습을 회상하며, 아름답고 여유로웠던 고향 땅에 대한 그리움과 애정을 표현하고 있는 대목이다.

44) 연연당(緣緣堂)은 평씨(豐氏) 가옥의 법명(法名)이다. 평쓰카이는 스승 홍일법사(弘一法師)의 영향으로 불교적 가치관을 받아들였다. 1927년 가을, 스승 홍일법사를 따라 불교에 귀의하고, 가치관에 대한 맹세와 동심에 대한 열망이 결합된 법명 ‘嬰行’을 받는다. 또한 홍일법사에게 평씨 가옥의 법명을 부탁해 제비 뽑기 방식으로 ‘緣緣堂’을 받는다. 이후 1933년 봄, 경제적 상황이 넉넉해져 고향 스먼만(石門灣)에 건물을 갖춘 연연당이 준공된다. 평쓰카이는 ‘연연당’에 남다른 애정을 느껴 〈연연당을 떠나며(辭緣緣堂)〉(1946)와 같이 ‘연연당’을 제재로 하는 수필 및 《緣緣堂隨筆》(1931), 《緣緣堂再筆》(1937) 등 ‘연연당’을 제목에 담은 수필집을 다수 출간했다.

45) 평쓰카이는 전쟁으로 인해 고국이 초토화된 것은 사실이지만, 자신의 의지는 오히려 변함 없이 굳건하다고 피난 중에 남겨둔 일기에서 다음과 같이 언급하고 있다. “지금 고향은 이미 초토화 되었고 떠돌이 생활은 2년이 다 되어갑니다. 6000리 떨어진 황량한 땅에서 황급히 집을 떠난 그 해의 옛 꿈을 떠올려 보면, 마음이 울적해지는 것을 막을 수가 없어 펜을 내려놓을 수가 없습니다. 하지만 환경이 바꼈을 지라도 저의 ‘어린 아이의 마음’은 결코 사라지지 않았으며, 포화의 불길에 강렬할 지라도 저의 평범한 의지는 결코 꺾이지 않았습니니다. 이런 마음들은 상황의 압박 때문이고, 포화의 세례를 받았지만, 오히려 더욱더 견고해졌습니다. (如今故園已成焦土, 飄泊將及兩年, 在六千里外的荒山中重溫當年倉皇辭家的舊夢, 不禁心緒黯然而覺得無從下筆. 然而環境雖變, 我的赤子之心並不失卻; 炮火雖烈, 我的匹夫之志不被奪, 它們因了環境的壓迫, 受了炮火的洗禮, 反而更加堅強了).” 豐子愷, 〈辭緣緣堂〉(《率真集》, 1946.10), 위의 책, 218쪽 재인용.

가 새로 지은 가옥 연연당을 중심 제재로 삼아 스먼만 및 연연당의 함락 소식을 기술한 수필 〈연연당을 돌려주오(還我緣緣堂)〉(1938), 〈하늘에 가 있는 연연당의 혼령에게(告緣緣堂在天之靈)〉(1938), 〈연연당을 떠나며〉 등을 연이어 집필한 점이 두드러진다. 작가는 이러한 작품이 모두 중일 전쟁 발발 후 평상(萍鄉)으로 피난하여 우거(寓居)할 때 연연당의 화재 소식을 전달 받은 이후 창작한 것으로 밝히고 있다.⁴⁶⁾ 연연당을 다룬 수필을 연이어 창작한 점은 평쓰카이가 연연당을 각별하게 생각했음을 짐작하게 된다. 그 가운데 〈하늘에 가 있는 연연당의 혼령에게〉는 연연당에 대한 애정을 더욱 적극적으로 표현한다. 〈하늘에 가 있는 연연당의 혼령에게〉는 평쓰카이가 건축물 연연당에게 보내는 서신 형식의 수필이다. 평쓰카이가 약 6년 동안 거주했던 집을 수신인으로 삼은 점은 작가가 소중하게 여긴 연연당의 가치를 짐작할 수 있다. 평쓰카이는 서신을 통해 연연당에서의 시간을 회상하고, 그곳에서의 몇 가지 일화를 생생히 회고한다. 긴 시간 거주한 곳이 아닌데도 불구하고 평쓰카이가 연연당을 각별히 여긴 것은 가옥이 위치했던 스먼만의 수려한 자연 환경과 더불어 불교 신념을 기반으로 지어진 가택이었다는 점 때문인 것으로 추측해 볼 수 있다.

한편, 평쓰카이는 스승 홍일법사의 영향을 받아 불가 사상을 자신의 가치관으로 삼는다. 평쓰카이와 홍일법사의 만남은 평쓰카이가 저장성 제1사범학교 재학하던 시절에 이뤄졌다. 당시 출가하기 이전의 홍일법사, 즉 리수통(李叔同)은 평쓰카이를 학문적으로 가르쳤을 뿐만 아니라 종교적 신념을 전수하기도 했다. 이에 1927년 가을, 평쓰카이는 스승 홍일법사를 따라 불교에 귀의하고, 불교 신념을 가치관으로 받아들인다는 맹세와 동심에 대한 열망을 표현한 범명 ‘嬰行’을 받는다. 또한 평쓰카이는 홍일법사에게 평씨(豐氏) 가문 가옥의 범명도 부탁한다. 이에 스승과 제자는 제비 뽑기 방식으로 각자 한 글자씩 뽑았고, 평쓰카이는 신축 가옥

46) 이에 관한 사실은 수필 〈연연당을 돌려주오(還我緣緣堂)〉(1938)에서 확인할 수 있다. 豐子愷, 〈還我緣緣堂〉(《子愷近作散文集》, 1941.10 출판), 《豐子愷散文: 勞者自歌》, 浙江文藝出版社, 2014, 194-195쪽 재인용.

의 범명으로 ‘緣緣堂’을 받는다. 그러나 이는 평생 가택의 이름일 뿐, 불교에 귀의했을 당시 평쓰카이 가족은 경제적 사정으로 종종 거처를 옮겨 다녔기 때문에 실제 가옥은 갖추지 못한 상태였다. 경제적 상황이 여유로워진 이후 1933년 봄, 모습을 갖춘 연연당이 고향 스먼만에 준공된다.⁴⁷⁾ 하지만 평쓰카이가 약 6년을 연연당에서 시간을 보내던 무렵 중일 전쟁이 발발한다. 평쓰카이의 〈연연당을 돌려주소〉에 따르면, 중국과 일본 간의 전면전이 시작되었지만 스먼만이 군사적 요충지가 아니기 때문에 스먼만의 주민들은 전쟁을 안일하게 여긴다. 그러나 일본군은 스먼만이 전쟁에 무방비 지역인 것을 파악하고 폭격을 가한다. 예상치 못한 적군의 습격으로 인해 고향을 포기하고 피난길에 오를 것을 고민하다가 평쓰카이는 결국 가족을 데리고 스먼만을 떠난다. 스먼만의 연연당을 떠나 피난 생활이 약 3개월째 이어지던 중 평쓰카이는 연연당의 화재 소식을 듣는다. 이에 피난 온 가족과 친지들은 함께 절망하고 평쓰카이를 걱정하며 위로한다.

아마 그와 함께 피난 중이었던 동료 저우빙차오(周丙潮)는 내가 아무 말 없이 묵묵히 있는 것을 보고 마음 아파한다고 예상한 것 같다. (...) 하지만 그의 짐작은 완전히 빗나갔다. 나는 집을 떠난 어느 날, 피난길에서 스먼만이 함락되었다는 소식을 들어 알고 있었다. 전부터 나는 연연당을 생각에서 배제하고 있었던 것이다. (...) 여러 친척·친구들의 안위와 생사를 생각하고 있었고, 내 자신의 가옥을 동정할 여력이 없었다. (...) 나는 비록 늙고 병약하지만, 그저 골짜기를 넘지 않아도 되고 낡지 않은 약 20cm되는 붓에 의지하여 사악한 적군에 대항할 수만 있다면, 나의 미래에는 희망이 있었다. 나는 결코 가옥이 불탄 일로 인해 상심하지 않는다. 뿐만 아니라 가옥이 불 타 버렸는데도 나는 오히려 마음이 가볍고 상쾌하다. 이는 결사적으로 싸움에

47) 그러나 연연당(緣緣堂)의 현판을 걸 수 있는 집이 생겼는데도 불구하고, 연연당 건물이 완성된 지 1년이 흐르자 평쓰카이는 봄·여름에는 항저우(杭州)에 있는 연연당 지부(支部)에서, 더운 여름부터 겨울까지는 연연당에서 지낸다. 그가 항저우와 스먼만의 연연당을 오가며 지낸 것은 항저우의 풍광이 아름다워 예술적 영감을 받을 수 있기 때문이었고, 또한 항저우의 여름과 겨울이 지나치게 덥고 추웠기 때문에 늦여름부터 겨울 동안은 연연당에 돌아와 지냈다.

임하는 것과 같다. 퇴로가 끊긴 것과 같아 비로소 마음을 다해 앞으로 나아갈 수 있으며 용맹스럽게 전진할 수 있게 되었다. 빙차오가 마음에 없는 말로 위로해 주는데, 고마움 외에 조금은 언짢은 마음도 들었다.⁴⁸⁾

앞서 언급한 〈하늘에 가 있는 연연당의 혼령에게〉는 연연당과의 영별(永別)로 인해 작가의 아쉬운 심정이 부각되는 작품이다. 그에 반해 〈연연당을 돌려주소〉는 상기한 인용문을 통해 평쓰카이가 연연당을 개인적 소유물로만 인식하지 않았다는 점을 확인할 수 있다. 여기서 평쓰카이는 추억이 있는 가옥과의 이별로 슬퍼하기보다, 마을 사람들의 안위를 걱정하고 전쟁으로 무고하게 목숨을 잃은 수많은 중국 사람들에 대해 애통을 느낀다. 또한 그것을 더 중요하고 마땅한 일로 여긴다. 한편, 평쓰카이 자신의 이러한 마음을 헤아리지 못하고 공허한 위로나 건네는 피난길 동료 저우빙차오(周丙潮)의 말에 대해서는 부정적으로 판단한다. 평쓰카이는 피난으로 곳곳을 표류하던 도중 접한 연연당의 화재 소식과 전쟁으로 인해 중국 일반 민중들이 겪어야 했던 고난을 목도함으로써 분명하지 않던 현실 문제 의식을 서서히 표출한다. 평쓰카이 의식 속에 관념 상태로 내재하던 불만은 종전 이후 본격적으로 창작동화를 발표하면서 구체적인 모습을 갖추게 되었다. 평쓰카이는 〈연연당을 돌려주소(還我緣緣堂)〉의 말미에서 다음과 같이 강경하게 외친다.

그리하여 나의 생각은 하나의 결론에 도달했다. ‘연연당은 이미 무너졌다.’(…) 아군의 항전의 포화가 부실했든, 아니면 적군의 침략의 포화가 부실했든간에 마지막 승전의 날 나는 반드시 일본에게 나의 연연당을 내놓게 할 것이다! 동쪽 전선, 서쪽 전선, 북쪽 전선의 무수한 동포들이 포악한 적군의 침

48) “大約他(周丙潮)看見我默默不語, 猜度我正在傷心, … 但他的猜度卻完全錯誤了. 我離家後一日在途中聞知石門灣失守, 早把緣緣堂置之度外, … 正懷念著許多親戚朋友的安危存亡, 更無餘暇去憐惜自己的房屋了. … 我雖老弱, 但只要不轉乎溝壑, 還可憑五寸不爛之筆來對抗暴敵, 我的前途上有希望, 我決不爲房屋被焚而傷心, 不但如此, 房屋被焚了, 在我反覺輕快, 此猶破釜沉舟, 斷絕後路, 才能一心向前, 勇猛精進. 丙潮以空言相慰, 我感謝之餘, 略覺嫌惡.” 豐子愷, 〈還我緣緣堂〉(《子愷近作散文集》, 1941.10 출판), 《豐子愷散文: 勞者自歌》, 浙江文藝出版社, 2014, 195-196쪽 재인용.

략으로 인해 받은 손실을 모두들 헤아려 보라. 머지 않아 우리 다 함께 그에게 가서 결판을 내자고 말하자!⁴⁹⁾

펑쯔카이는 자신의 불교적 신념이 깃든 연연당이 무너진 절망적인 사실을 차분한 목소리로 전달한다. 인용문을 통해 펑쯔카이는 개인적 소유물 연연당의 파괴가 아닌, 중국 인민 모두의 연연당이 망가졌다는 사실에 주목하며 주의를 요구한다. 펑쯔카이는 중국 민족에게 남은 초토화된 국토와 되돌아갈 수 없는 고향을 자신의 연연당으로 대신하여 표현할 뿐이다. 나아가 망가진 민족의 것을 본래 모습으로 복원시켜 되찾아 오자는 제안을 투쟁적 어조로 외친다. 여기서 펑쯔카이의 입장은 이미 완전히 변화된 점이 드러난다. 자연스러운 내적 감흥으로 동심을 예찬하던 이전의 수필과 달리 참여적이고 현실 비판적 태도를 강하게 내세우고 있다. 이러한 입장의 전환은 1947~1948년 창작동화를 집중적으로 발표하기 이전 동화 창작으로의 발판이 된다. 펑쯔카이 창작동화의 중심 갈래를 이룬 〈어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)〉(1936)와 〈문명국(文明國)〉(1944)으로 동화 창작의 서막을 열게 된다.⁵⁰⁾ 〈어린 종이돈의 모험기〉는 중일 전쟁 발발 이전에, 〈문명국〉은 종전 선언 이전에 발표되었으며, 펑쯔카이의 동화 창작 준비기의 작품이다. 비록 입장의 변화가 일어나 동화를 창작한 것이지만, 펑쯔카이의 동화 창작은 동심 예찬의 태도가 소멸되어 현실 비

49) “無論是我軍抗戰的炮火所毀，或是暴敵侵略的炮火所毀，於是我的思想達到了一個結論：緣緣堂已被毀了。… 在最後勝利之日，我定要日本還我與阿暖湯來！東戰場，西戰場，北戰場，無數同胞因暴敵侵略所受的損失，大家先估計一下，將來我們一起同他算賬！” 豐子愷, 위의 글, 197쪽.

50) 이에 앞서 펑쯔카이는 《음악 이야기(音樂故事)》를 1937년 1~6월까지 아동 정기 간행물 《新少年》에 연재하였고, 《아동 미술 이야기(少年美術故事)》를 1936년 1~12월까지 《新少年》에 연재한 후 이듬해 단행본으로 출간한 바가 있다. 《음악 이야기》와 《아동 미술 이야기》 모두 어린이 또는 청소년기 아동을 독자로 삼지만, 이는 음악 및 미술 분야의 지식을 전달하기 위한 이야기 책이다. 즉, 두 작품은 전문 지식 전달을 목적으로 하는 교육적 동화로 보아야 한다. 이는 본 논문에서 연구 대상으로 삼는 창작동화와 구별되는 동화의 하위 분류이므로 본문에서는 언급하지 않겠다.

관적 태도로 변모한 것은 아니다. 과거 동심에 대한 긍정적 입장이 점차 강화된 것이며, 그것이 현실에 참여적이고 현실 비판적 의식과 결합하여 형성된 산물로 여겨진다.

제3장 일상생활과 동화

평쓰카이는 외부적 요인으로 인해 적극적으로 동심을 예찬하던 기존의 태도에 현실 비판적 안목이 더해진다. 1920년대 말 수필에서 비교적 소극적으로 동심을 예찬했다면, 1930년대 초반에는 동심과 상이한 현실을 비판했다. 나아가 1936년에는 연환화(連環畵)⁵¹⁾ 형식의 〈어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)〉를, 1944년에는 모험담 소재의 창작동화 〈문명국(文明國)〉을 발표한다. 이처럼 평쓰카이의 창작동화는 동심 예찬의 태도가 창작의 동인을 이루었으며, 동화의 제재 사용·주제의식 등을 통해 그의 현실 비판적 감각을 드러낸다. 평쓰카이는 일상에서 마주친 인물, 주변 환경을 자세히 관찰하고 분석하였으며, 이를 통해 느끼고 깨달은 점을 수필 또는 만화로 표현한다. 이러한 평쓰카이의 수필 및 만화 창작은 1940년대 중·후반 동화 창작의 기반이 되었다. 수필 및 만화 창작의 연장선상에서 배태된 평쓰카이의 창작동화는 중심 제재와 주제의식에 있어서 현실 비판적 입장이 두드러진다. 다만 평쓰카이가 주창한 현실 비판은 동시대 아동문학의 현실 비판 의식과 차이를 지닌다. 동시대 아동문학은 일본군에 대한 적개심을 표출하거나 통치자의 악행을 폭로하는 등 어린이 독자들에게 애국정신과 민족 의식을 고취시킨 점이 전반적으로 우세했다. 그에 반해 평쓰카이의 창작동화는 동화의 시대적 배경 및 공간적 배경을 설정함으로써 중일 전쟁의 불안감을 나타내지만, 어린이 독자에게 애국심을

51) 연환화(連環畵)는 연속되는 그림이 중심이 되어 이야기를 서술하고 인물을 묘사하는 중국 그림책의 한 종류이다. 매 장면마다 간결한 문자 설명이 있지만 그림만으로도 이해할 수 있는 것이 특징이다. 연환화의 묘사 방식으로는 대개 백묘기법(白描技法, 먹선으로 대상의 윤곽을 그린 것)을 사용하며, 이는 평쓰카이의 주된 회화 기법이기도 하다. 연환화는 일반 대중이 쉽게 접할 수 있고 이해하는 데 어려움이 없는 그림이었다. 당시 사회상을 풍자하는 작품이 많았고, 중화민국 건립 이후에는 선전 방식으로 쓰이기도 했으며 교육 도구로도 사용하였다.

고취시키거나 민족적 단결을 의도적으로 유도하지 않는다. 비록 그의 동화는 애국정신·민족의식이 결여되어 있지만, 전쟁의 발발, 인간 관계의 위선, 일반 민중들의 가난한 삶 등이 존재하는 현실을 부정적으로 묘사한다. 이 점에서 전반적인 동시대 아동문학과 구별된다. 이에 본 장에서는 평쓰카이 창작동화가 사회 보편적으로 존재하는 현실 문제에 대한 비판을 강조하는 점에 주목하여, 작품을 유사한 중심 제재별로 나누어 살펴보고자 한다.

제1절 현실과 연결된 이상사회

평쓰카이는 진실하고 사심 없이 행동하며, 사고와 행동에 한계가 없어 창조적인 동심을 예찬하고 동경했다. 그러나 어린이들의 마음이 행동으로 표출되는 것을 관찰하며 동심을 예찬할수록 평쓰카이는 어린이들과 대조되는 성인들의 모습이 더욱 부각되는 것을 느꼈다. 아동기가 지나고 성장한 성인들은 동심을 상실하고 위축되었고, 자신의 위축된 모습을 숨긴 채 사회 생활을 하다 보니 가식적인 사람이 되었다. 그런 성인들로 구성된 사회는 사기, 차별, 가난, 살인 등 다양한 사회 문제가 존재하고 있었다. 이에 평쓰카이는 성인들의 모습과 그들이 구성원을 이루고 있는 사회에 대한 불만을 수필에서 표출한다. 더불어 중일 전쟁이 발발한 해 겨울, 평쓰카이의 고향 스먼만(石門灣)에 일본군의 폭탄이 투하되어 가족과 함께 피난을 떠나는데, 당시의 경험으로 평쓰카이의 현실 비판적 입장은 심화된다. 특히 평쓰카이는 현실 비판적 안목을 수필이나 만화뿐 아니라 동화 창작에도 적용한다. 평쓰카이는 중일 전쟁 시기를 동화의 시대 및 공간적 배경으로 삼았으며, 주인공이 전쟁이라는 현실을 벗어나 이상세계를 경험하는 창작동화를 저술했다.

평쓰카이는 일련의 시리즈 물로 보이는 〈문명국(文明國)〉(1944), 〈진실

한 나라(赤心國))(1947), 〈마음이 보이는 나라(明心國)〉(1947) 등에서 모험담 형식을 이용하여 현실에 존재하지 않는 이상세계를 형상화한다. 〈문명국〉, 〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉는 모두 전쟁 시기를 배경으로 하고 있다. 각 작품의 주인공은 적군 공습의 경보 신호가 울려 대피굴로 숨었다가 길을 잃고, 대피굴에 난 통로를 따라가 현실과 다른 속성의 세계에 도착한다. 세 작품의 주인공이 ‘문명국’, ‘진실한 나라’, ‘마음이 보이는 나라’에 갓 도착했을 무렵, 주인공들은 모두 가상세계의 사람들을 ‘야인(野人)’으로 칭하며 자신이 지내던 현실사회와 견준다. 작품에서 각 주인공들이 가상세계의 국민을 ‘야인’으로 지칭한 것은 도착한 가상세계를 미개한 사회로 인지한 점을 나타낸다. 각 주인공들은 야인들과 함께 생활하며 그들의 언어를 학습하고, 야인 사회에 적응하게 된다. 야인 사회를 이해하게 된 주인공들은 야인들과 그 세계를 예찬하며 존경한다. 〈문명국〉, 〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉의 주인공들은 진실하고 성실한 가상세계 국민들의 본성, 같은 사회의 구성원이라면 서로의 생각과 마음을 알 수 있는 점, “마음은 투명하고, 가슴팍에 튀어나와 있는(心是透明的, 凸出在胸前, 好像玻璃做的.)”⁵²⁾ 마음에 생각이 형상으로 나타나는 특이한 점을 부러워한다. 이는 야인들, 즉 가상세계 구성원들의 본능과 “가슴팍에 튀어나와 있는” 마음 덕분에 온 국민들이 진실하게 서로를 대하고 신뢰할 수 있기 때문이다. 이상사회를 묘사한 작품에 공통적으로 묘사된 야인 형상은 평쓰카이가 가장 먼저 창작한 〈문명국〉에 명확하게 제시되어 있다. 주인공 문아(文兒)와 명아(明兒)는 공습 경보가 울리자 동굴로 대피했다가 경험하게 된 선산(善山) 및 진산(眞山) 나라 국민들의 서로 다른 특징을 설명한다.

알고 보니 이곳 사람들은 누가 다쳐서 아프면 모두들 통증을 느끼는 것이었어요. (...) 알고 보니 이곳 사람들은 누가 갈증을 느끼면 모두가 갈증을 느끼는 것이었어요.⁵³⁾

52) 豐子愷, 〈明心國〉(《天津民國日報》, 1947.9.22), 위의 책, 153쪽 재인용.

53) “原來這國土裡的人, 凡有一人害痛苦, 大家覺得痛. … 原來這國土裡的人, 凡有一人害

알고 보니 이곳 사람들은 마음에 어떤 생각이 들면 (마음에 달린) 거울에 그 생각이 나타나서 다른 사람을 속일 수 없었지요. 또 어느 하루는 진산 산장이 문아, 명아와 담소를 나누고 있는데, 그의 가슴팍에 달린 거울 속에 밥한 그릇이 나타나는 거예요. 문아와 명아는 그가 밥을 먹고 싶어한다는 것을 알고는 산장이 밥을 드시게 하고 나서 다시 얘기를 했어요. 54)

문아와 명아는 고향으로 돌아온 뒤 선산 및 진산에서의 경험을 온 국민들에게 들려준다. 국민들은 진산 사람들의 마음에 달린 거울을 모방했고, 서로를 속이지 않으며 전쟁이 없는 평화로운 국가를 이룩했으며, 나라 이름은 ‘문명국’으로 짓는다. 제목과 작품에 사용된 ‘문명국’은 이상적인 사회 수립을 염원하는 작가의 마음이 투영된 단어로 여겨진다. 여기서 평쓰카이가 바라는 이상 국가는 수필을 통해 적극적으로 예찬한 동심 속성의 사회이며, 동심을 예찬하고 어린이를 관찰하던 중 포착한 성인 및 현실사회의 부정적인 모습과 대조를 이루는 형상을 지닌다. 현실에 부재하는 이상세계를 중심 제재로 삼은 것은 평쓰카이가 경험한 현실이 동화 속 이상세계와 판이한 상황인 점을 반추해 볼 수 있다. 〈문명국〉에 제시된 야인 모티프는 이후 창작한 〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉에도 동일하게 적용된다.

장교는 (그들이) 일을 나누어 다같이 일하는 방식, 성실하고 부지런하며 검소한 민중, 그리고 이 평화롭고 즐거운 광경을 보고나니, 존경스럽고 부러웠어요. 그는 이런 곳이야말로 진정한 이상 국가의 축소판이라고 생각했어요. 55)

癢, 大家覺得癢.” 豐子愷, 〈文明國〉(《兒童文庫》第1種, 作家書屋, 1944), 《豐子愷兒童文學全集: 童話卷》, 海豚出版社, 2013, 27쪽 재인용.

- 54) “原來這國土裡的人, 凡心中想什麼, 鏡中就顯出什麼, 不能瞞人. 又有一天, 真山的山長正在和文兒、明兒談笑, 他胸前的鏡子裡顯出一碗飯來, 文兒和明兒知道他想吃飯了, 就請他吃過飯再講.” 豐子愷, 위의 글, 28쪽.
- 55) “軍官看了這分工合作的辦法, 這忠勤簡樸的民衆, 和這和平歡樂的景象, 他覺得真可佩而可羨. 他想, 這正是一個理想的國家的縮型.” 豐子愷, 〈赤心國〉(《論語》第134期, 1947.8.1), 위의 책, 2013, 112쪽.

원래부터 그 사람들의 마음은 투명하고, 가슴팍에 튀어나와 있는 것이 마치 유리로 만든 것 같았어요. (...) 음악 선생님은 그곳을 보고나니, 넋을 잃었어요. 그는, ‘저들이 무언가를 생각하면 바로 나타나니까 조금도 감출 수가 없어. 이곳은 정말 선한 인간 세상이야! 여기 사회에서는 분명 모든 사람이 정직하고, 모든 사람이 진솔하고, 모든 사람에게 말 못할 일이 없고, 모든 사람이 천진난만한 거야. 여기 사회에는 속이고 가장하는 일이라고는 절대 없다고. 여기 사회에서 산다면, 얼마나 마음이 놓이고, 얼마나 자유로우며, 얼마나 밝고, 얼마나 행복할까!’라고 생각했습니다.⁵⁶⁾

〈문명국〉의 주인공 또는 서술자는 적극적으로 가상세계를 예찬하지 않는 반면, 상기 두 작품은 예찬하는 태도가 직접적으로 나타난다. ‘문명국’의 야인들과 마찬가지로 ‘진실한 나라’와 ‘마음이 보이는 나라’의 국민들은 의도하지 않아도 상대방에게 자신의 속내를 드러내고, 타인이 자신의 마음을 감지하는 것을 당연하게 여긴다. 이러한 본성에 대해 〈마음이 보이는 나라〉의 주인공은 직접적으로 예찬을 표명하며, 서술자는 주인공의 생각에 덧붙여 주인공의 사회보다 더 발달된 곳임을 주장한다. 상기한 〈진실한 나라〉의 인용문은 비록 야인들의 진실한 특징이 아닌 다른 특징을 두고 이상적인 사회로써 예찬하고 있지만, 동화의 주인공은 〈마음이 보이는 나라〉에서와 동일한 특징을 들어 이상세계로 여긴다. 또한 〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉는 〈문명국〉보다 늦은 시기에 창작된 작품인 만큼 자세한 서사 구성과, 구체적 장면 묘사가 추가된 점이 돋보인다. 〈문명국〉에 비해 두드러지는 표현이 있다면, 두 작품의 주인공들은 모두 그들이 지내던 현실사회를 야인 사회보다 열등한 세계로 판단하는 대목이다. 〈문명국〉의 주인공은 가상세계의 특징을 서술하는 것에 그치며 결말에 이르러서야 선산과 진산이 모범적인 사회임을 밝히는 것과 달리,

56) “原來他們的心是透明的，凸出在胸前，好像玻璃做的。… 音樂教師看到這裡，發呆了。他想：他們想什麼，就顯出什麼，一點都不能瞞人，這真是最善良的人類社會！在這社會裡，一定個個人坦白，個個人率真，個個人無事不可對人言，個個人天真爛漫，這社會裡絕對沒有欺騙詐偽的事。在這社會裡做人，何等放心，何等自由，何等光明，何等幸福呢！他們個個真心對人，大家出肺肝相示，他們的社會的確比我們文明的多，幸福多得啊！” 豐子愷, 〈明心國〉, 위의 책, 153, 154-155쪽 재인용.

〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉의 주인공은 적극적으로 가상세계를 예찬하면서 가상세계와 대비되는 현실사회의 부정적인 면모를 강조한다.

“이곳은 정말 이상적인 세계야! (...) 그 열쇠, 지폐는 정말이지 이상한 물건이고, 수치스러운 것들이라고! ” 그는 순간 바지 주머니의 권총이 생각났어요. “아, 이것도 있었지! 이걸 정말 야만적이고, 정말 치욕적인 물건이야! (...)”⁵⁷⁾

그들은 모두 진심으로 사람을 대하고, 모두 간이고 쓸개고 다 내주기 때문이었지요. 그들의 세상은 확실히 자신의 세상보다 훨씬 더 발달한 곳이었고, 훨씬 더 행복한 곳이었어요!⁵⁸⁾

이와 같이 핑쁘카이는 동화 세계에서 전쟁이 발생한 현실과 물리적으로 연결되어 있지만, 상이한 속성의 이상사회를 건설한다. 그는 〈문명국〉, 〈진실한 나라〉, 〈마음이 보이는 나라〉 유사한 이미지의 이상사회를 중심 제재로 삼아 현실 비판적인 입장을 직접적으로 표명한다. 이는 다른 한편으로 작중의 이상세계의 출현에 대한 핑쁘카이의 염원을 암시한다. 핑쁘카이가 존재하지 않는 이상사회를 묘사한 것에 정치적 의도가 내재되어 있다고 볼 수 있지만, 동시대 아동문학이 내세운 정치적 경향에 비해 혁명 의식을 강조하지 않으며 현실에 부재하는 이상사회 모티프를 제시한다.

이상에서 살펴본 세 작품을 제외하고 〈대민국(大人國)〉(1947.6, 1947.9 나누어 연재함.)도 현실과 연결된 이상사회를 그린 작품이다. 〈대민국〉은 현실의 중국과 외관상 동일하지만 사용하는 단어에 차이가 있는 사회를 묘사한다. ‘대민국’은 환경·사람·물건 등 모든 면에서 주인공이 살고 있는 현실과 완전히 일치하지만, 단 한 가지 다른 점은 현실에서 사용하

57) “ ‘這裡真是一個理想的世界! ... 那些鑰匙, 鈔票, 的確是奇怪的東西, 是可恥的東西!’ 他忽然想起了褲袋裡的手槍. ‘啊, 還有這東西! 這是何等野蠻, 何等可恥的東西! ...’ ” 豐子愷, 〈赤心國〉, 위의 책, 2013, 116쪽.

58) “他們個個真心對人, 大家出肺肝相示, 他們的社會的確比我們文明的多, 幸福得多啊!” 豐子愷, 〈明心國〉, 위의 책, 2013, 155쪽.

는 뜻과 상반된 뜻으로 표현한다는 것이다. “예를 들어서 물가가 올랐다 할 때의 ‘오르다(漲)’를 그들은 ‘내리다(跌)’로 쓴다. 복리의 ‘이롭다(利)’를 그들은 ‘해가 되다(害)’로 쓴다. ‘손해 보다(吃虧)’를 ‘편의를 봐 주다(便宜)’로 사용한다.”⁵⁹⁾ 이처럼 주인공이 본래 알고 있던 말과 반대 의미로 구사하는 대인국에서는 장사치와 손님이 값을 흥정할 때 손님은 가격을 올리려 하며, 교사들이 교육청 앞에 모여 임금을 낮춰줄 것을 요구하는 시위에 참가하고, 거지들은 돈과 음식을 나눠주며 동냥하는 현상이 일어나고 있다.

“내가 우리 애한테 1,600원으로 기름 반 근을 사오라고 시켰는데, 애한테 왜 한 병 가득 담아서, 한 근 반 도 넘게 준 거예요? 게다가 애 돈은 고작 1,000원만 받고 600원은 돌려줬더군요. 당신네처럼 큰 가게라면, 장사할 때 노약자를 속이지 않아야지요! 어떻게 우리집 애를 속일 수가 있어요? 안 되는 거죠!”(...) 거둬 말하자, 어머니는 300원을 돌려 받았고, 점원은 할 수 없이 나머지 300원을 들고 가게로 돌아갔어요. 입으로는 끊임없이, “장사를 밀렸어.”라고 외치면서요.⁶⁰⁾

저는 이 거지가 손에 큰 자루를 들고 있는 것을 봤어요. 그는 자루에서 지폐 한 묶음을 꺼내서 집주인에게 몸을 숙이며 애원했어요. “감사합니다. 훌륭한 선생님! 이만큼만 받아 주세요! 저에게는 정말 너무 많답니다. 반나절을 나눠줬는데도 고작 200만원밖에 주지 못했어요. 집에는 아직도 만원 지폐가 방 하나만큼 있고요! (...)”⁶¹⁾

59) “譬如物價漲的‘張’字，他們當作‘跌’字講。福利的‘利’字，他們當作‘害’字講。‘吃虧’兩字，他們當作‘便宜’講。” 豐子愷, 〈大人國〉(《兒童故事》第6期和第9期, 1947.6, 1947.9), 위의 책, 185쪽 재인용.

60) “我叫我家的寶寶拿了一千六百塊錢來，買半斤菜油，怎麼你們給她裝了這滿滿的一瓶，一斤半還不止？而且只收她一千塊錢，退還了六百元來。你們大字號，做生意應該童叟無欺！怎樣好欺騙我家這個小孩子呢？不成！… 講之再三，母親收回三百塊錢，店員只得拿了其餘三百塊錢回店，口裡不覺地喊：‘蝕本生意。’” 豐子愷, 위의 글, 186-187쪽.

61) 我看見這叫化子手裡拿一隻大袋，從袋裡摸出一束鈔票來，鞠躬地向主人哀求：‘謝謝你，郝先生！收了這一點點！我實在太多了。送了半天，只送掉二百萬。家裡還有一屋子的萬元鈔票呢！…’ 豐子愷, 위의 글, 190쪽.

이처럼 ‘대민국’은 주인공이 지내던 사회의 문제가 모두 해결되어 있지만, 반대로 대민국에서는 그것을 사회적 문제로 여긴다. 작품을 접한 독자는 ‘대민국’을 살기 좋은 이상사회로 여길 것이다. 그러나 표면적으로 현실세계와 다를 것이 없는 〈대민국〉의 모티프에 대해서 살펴본다면 평쓰카이는 ‘대민국’을 표면적인 이상적인 사회로 설정한 것을 알 수 있다. 이는 평쓰카이의 수필 〈손님(作客者言)〉(1934)을 통해 확인할 수 있다. 〈손님〉에는 〈대민국〉의 모티프가 드러난다. 〈손님〉은 평쓰카이의 지인이 어느 저녁 연회에 다녀온 일화를 평쓰카이가 전해주는 형식의 작품이다. 작품에서 지인은 연회자리에서 주인과 초대받은 손님들이 서로 지나치게 겸양하는 상황에 지쳐서 돌아와 평쓰카이에게 하소연을 한다. 주인과 손님들이 자리, 차, 식사를 권하고 예의상 거절하는 상황이 반복되는 것을 본 지인은 “도처에서 먹을 밥이 없는 중국의 사회 상황과 강렬하게 대비(在到處鬧着沒吃飯的中國社會裡，映成強烈的對比)”가 되는 광경으로 표현한다.⁶²⁾ 부담스러운 상황을 경험한 지인은 연회 자리를 일본 만화에 묘사된 ‘유토피아’ 형상에 빗댄다.

이런 형국을 보자니, 일전에 자네에게서 본 적이 있는 유토피아를 묘사한 일본 만화가 떠오르더군. 그 만화의 세계에서는 금은과 돈이 너무 많아서 누구도 원하지 않고, 사방에서 쓰레기통에 버렸지. (...) 시멘트 길에는 거지들이 서 있는데, 모두들 광주리 가득 돈을 들고 애걸복걸하며 행인들에게 나누어 주고, 행인들은 한결같이 멀리 피했지. 오늘 자리에서 밥 먹기를 거절하며 다투는 주인과 손님들을 보니, 이들도 그 만화에 집어넣을 자격이 충분하다는 생각이 들더군.⁶³⁾

62) 豐子愷, 〈作客者言〉(《論語》第49期, 1934.9.16), 《豐子愷代表作: 還我緣緣堂》, 華夏出版社, 2008, 65-66쪽 재인용.

63) “我又因此想起了以前在你這裡看見過的某日本人描寫烏托邦的幾幅漫畫: 在那漫畫的世界裡, 金銀和鈔票是過多而沒有人要的, 到處被棄擲在垃圾桶裡. … 馬路邊的水門汀上站著的乞丐, 都提著一大筐子的鈔票, 在那裡哀求苦苦地分送給行人, 行人個個遠而避之. 我看今天座上為拒絕吃飯而起爭執的主人和客人們, 足有列入那種漫畫人物的資格.” 豐子愷, 〈作客者言〉, 위의 책, 65쪽.

지인이 언급한 만화 속 ‘유토피아’ 형상은 평쓰카이 동화의 ‘대민국’ 이미지와 일치한다. 이를 근거로 〈대민국〉은 이상세계를 묘사한 동화로 볼 수 있다. 그러나 모순되는 점은 〈손님〉에서 지인이 경험한 지나친 환대와 격식으로 사람을 피곤하게 했던 연회 자리가 현실사회라는 점이다. 지인은 현실의 경험을 들어 ‘유토피아’ 형상과 연결한다. 이로써 이상세계를 형상화 한 ‘대민국’의 이미지는 현실을 나타내는 것으로 볼 수 있는 것이다. 결국 ‘대민국’은 가상세계의 이미지일 뿐, 이상사회가 아니게 된다. 따라서 평쓰카이는 현실의 피상적이고 위선적인 인간 관계를 〈대민국〉형상과 동등한 값으로 설정하여 현실을 비판하는 것이다. 비록 결과적으로 ‘대민국’은 현실의 일면을 나타내는 사회지만, 본 절은 ‘대민국’이 표면적인 이상사회라는 점을 고려하여 〈대민국〉을 현실과 연결되는 이상사회를 묘사한 작품에 초점을 두었다.

평쓰카이는 당시 중국 현실과 연결되어 있는 이상사회를 동화 세계에 형상화 하였다. 그가 동화를 통해 이상사회를 묘사한 것은 그와 상반되거나 동일한 중국 사회를 비판하기 위함이었다. 동시대 아동문학이 현실 문제에 대해 정치적·투쟁적 성향을 보인 것과 달리, 평쓰카이의 동화는 현실과 통하는 이상사회를 묘사하여 동심과 판이한 위선적인 성인들의 모습을 부정적으로 평가한다. 이와 같이 평쓰카이는 동시대 아동문학 사조와 구별되는 현실 비판적 동화 창작을 견지하여 이상적인 사회상을 제시하고 있다.

제2절 의인화와 생활상 묘사

평쓰카이의 수필·만화, 나아가 동화 창작에서 두드러지는 공통되는 특성은 작가 자신이 가까이서 경험한 일상 생활에서 제재를 취했다는 점이다. 그는 동심을 예찬하여 어린이들의 생활상을 구체적으로 묘사하기도

했지만, 성인들의 생활상 역시 글과 그림 모두로 기록을 남겼다. 평쓰카이의 문예 작품 가운데 창작동화 몇 편은 경제적으로 가난하게 생활하던 일반 민중의 삶과 평쓰카이가 직접 보고 들었던 전시 상황을 중심 제재로 삼는다. 또한 이러한 부류의 창작동화는 모두 지폐가 주인공이며, 작가는 본래 무생물인 지폐를 의인화하여 생각하고 발화하는 능력을 부여한다.⁶⁴⁾ 지폐가 1인칭 주인공 시점으로 전달하는 이야기는 신권 지폐로 발행되는 시점부터 여러 사람의 손을 거치면서 그 값어치가 하락해가는 과정을 묘사한다. 평쓰카이는 이러한 창작동화에서 돈을 의인화하는 방식으로 빈곤한 일반 민중의 생활상 및 전쟁 기간 중의 생활상, 더불어 화폐 가치가 떨어지는 과정을 부각시킨다. 즉, 민중의 가난한 삶을 초래한 시대적 불행에 대한 불만을 나타내면서 동시에 화폐의 소중함을 주제의 식으로 전달한다. 동화는 지폐의 서술에 따라 전개되기 때문에 지폐가 거쳐간 공간에 대한 묘사와 지폐가 만난 인물에 관한 묘사를 통해 의인화 수법의 배후에 놓여있는 작가의 의도를 짐작해 볼 수 있다. 이와 같은 평쓰카이의 창작동화로 <어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)>(1936)와 <5위안의 이야기(伍元的話)>(1947)가 있다.

<어린 종이돈의 모험기>는 평쓰카이 창작동화 가운데 가장 이른 시기에 발표된 작품이다. <어린 종이돈의 모험기>는 연속되는 그림과 각 그림을 설명하는 간략한 텍스트를 수반하는 연환화(連環畵) 형식의 판본과 텍스트가 동화의 중심인 일반적인 형식의 동화로 나누어 발표되었다.⁶⁵⁾ <어린 종이돈의 모험기>는 기존에 사용하던 동전을 없애고 지폐 사용을 도입하던 때를 시대적 배경으로 삼으며, 신권 중 가장 작은 단위의 지폐인

64) 그러나 이야기 속 지폐는 혼잣말을 할 수 있을 뿐, 인간이 지폐의 목소리를 듣지 못해 인간과의 대화는 불가능하다.

65) 연환화(連環畵) 형식의 판본과 일반 동화 형식의 판본은 텍스트 상의 약간의 차이를 보인다. 연환화 형식의 <어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)>(1936)는 주인공 지폐가 아닌 작가가 별도로 서문을 안내하여 작품에 대한 설명을 사전에 제시하는데, 일반 동화 판본에는 연환화 판본과 같은 서문이 없다. 대신 일반 동화 판본은 작품 서두에서 주인공 지폐가 전달하고자 하는 내용을 개괄적으로 암시하고 있다.

1자오(角)가 이야기의 서술자로 등장한다. 핑쓰카이는 동화의 서문을 통해 당시 화폐를 한 가족으로 설정하여 소개한다.⁶⁶⁾ 화폐 가족 가운데 막내이자 동화의 주인공 1자오는 금고에서 나온 후 갖은 고초를 겪고, 다해진 상태로 첫 주인에게 돌아온다.

바람은 나를 뒤에 앉아 있는 주룽성(朱榮生) 발 근처로 불어서 날아갔고, 그 아이는 즉시 발로 내 몸을 밟았어. 발 밑에는 닭 똥이 묻어 있었는데 구린내가 아주 고약했단다. (...) 그의 신발 속에 쑤셔 넣었단다. 그곳은 발 냄새도 났고, 물기도 있었어. (...) 아이는 나무판 침대에 앉아 나를 잠시 어루만지더니 배게 아래에 숨겼어. 빈대 몇 마리가 내 몸 위에 기어올라 왔지.⁶⁷⁾

‘들쭉날쭉 수염’의 옷 주머니 한 쪽 구석에 은종이 뭉치가 있길래, 고모는 뭉치에 (몸을) 부딪치며 찢었어. 우린 그 안에 누리끼리한 알갱이(아편)가 있는 것을 봤는데, 냄새가 아주 고약했단다. ‘들쭉날쭉 수염’은 나를 꺼내(그때 내 몸에는 이미 누린 자국이 물들어 있었지.) 납작 모자를 쓴 ‘목 털보’에게 전해주면서 말했어. “오늘 별이가 잘 안 됐습니다. 좀 도와주십쇼!” ‘목 털보’는 내 냄새를 맡아 보고 ‘들쭉날쭉 수염’을 꾸짖었는데, 나중에는 나를 바지 주머니에 쑤셔 넣었어. (...) ⁶⁸⁾

첫 번째 인용문에서 주룽성은 가난한 소학교 학생이며, 1자오의 첫 번째 주인이 실수로 그를 교실 바닥에 떨어뜨리는 바람에 1자오를 얻게 된

66) <어린 종이돈의 모험기>의 서술자는 다음과 같이 화폐 가족을 설명한다. “그가 말하는 ‘누나’는 바로 1자오, 2자오 은전 자오예요. ‘고모’는 바로 인양디엔(銀洋鈔) 1위안이고요. ‘큰아버지’는 바로 1위안 지폐지요. ‘할아버지’는 5위안, 10위안 지폐랍니다. (它所說的“姐姐”，就是一角二角的銀角子；“姑母”就是一塊銀洋鈔；“伯伯”就是一元鈔票；“公公”就是五元十元鈔票.)” 豐子愷, <小鈔票歷險記> (《新少年》第1卷 第1至3期, 1936), 앞의 책, 1쪽 재인용.

67) “一陣風把我吹到坐在後面的朱榮生脚邊，他立刻用脚踏在我身。脚底有雞糞，臭氣難聞。… 塞進他的鞋子裡。這裡有一股脚臭，還有潮氣。… 他坐在板床上把我覆膜了一會，藏在枕頭底下。幾隻臭蟲爬到我身上來。” 豐子愷, 위의 글, 5-7쪽.

68) “‘糙鬍子’衣袋的一角有個錫紙包，姑母將包裝破，我們看到裡面是焦黃色的粒子(鴉片)，氣味很難聞。‘糙鬍子’把我去除(這時我身上已染有焦黃的迹)，遞給一個帶鴨帽的‘毛喉嚨’，一邊說：‘今天生意不好，幫幫我吧!’ ‘毛喉嚨’聞聞我，責問了‘糙鬍子’一番，終於把我塞進褲帶，…” 豐子愷, 위의 글, 14쪽.

두 번째 주인이다. 두 번째 인용문은 1자오 지폐가 아편을 보게 된 장면, 대리 도박의 고용주와 대리인의 대화를 1자오가 듣는 장면이다. 두 인용문에 각각 묘사된 주룽성의 외모와 집의 환경, ‘들쭉날쭉 수염’이 하는 대리 도박 일과 주머니에 든 아편(阿片) 등은 창작 당시 중국 일반 민중의 생활상을 대변한다. 특히, 평쓰카이가 동화에서 등장 인물이 도박으로 남을 대신하여 돈을 벌어서 주고 아편을 소지한 장면의 묘사한 것은 당시 중국 서민층에 대한 관심과 그들의 곤궁한 삶에 대한 문제 의식을 시사하기도 한다. 평쓰카이는 〈어린 종이돈의 모험기〉에서 중국 서민층에 대한 느낌이나 평가를 직접적으로 서술하지 않지만, 장면마다 각각 다른 상황에 처한 가난한 민중 형상을 표현한다. 가난한 학생의 옷차림과 생활 환경, 도박으로 돈 벌이를 하는 모습, 공공장소에서의 소매치기, 청결에 무관심한 등장 인물들의 외모, 가난한 삶의 서러움을 술 기운에 토로하는 인물 등 모두 가난한 일반 민중을 나타낸다. 또한 작품에는 일반 민중의 형상이 연이어 등장하는데, 그와 동시에 1자오 지폐가 조금씩 손상되어 가는 상황은 더욱 부각된다. 여기서 작가는 1자오가 손상되고 화폐 가치가 떨어진 것을 1자오가 정신을 잃거나 잠 드는 것으로 표시한다.⁶⁹⁾

‘네모 수염’은 오른손 새끼 손가락으로 자기 이빨의 찌꺼기를 긁어 내서는 폴로 쓰는 거야. 나를 반쪽은 위로 향하게, 반쪽은 아래로 향하게 놓고 붙였어. 내 허리에는 비리고 퀴퀴한 냄새가 나는 찌꺼기가 달라붙어 있고 몸은 비틀린 채로 누워있는데, 괴로워 죽겠더라.⁷⁰⁾

(...) 그(조막만한 눈)는 일평생 동안 가난했던 한스러움을 내 몸에 다 쏟아냈고, 내 양 어깨와 두 다리를 태웠어. ‘조막만한 눈’은 욕을 하면서 또 한편으로는 발로 나를 밟지 뭐니. 난 아파서 기절했어. 내가 깨어났을 때는 할

69) 〈어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)〉의 주인공 1자오는 강통에 넣어진 채로 불에 달궈졌을 때, 벽돌에 짓눌린 채로 축축하고 더러운 진흙에 있게 되어 분노했을 때, 몸이 반으로 찢기고 귀통이는 태워진 채로 사람에게 밟혔을 때 기절하거나 잠든다. 豐子愷, 위의 글, 12, 17, 22쪽 참조.

70) “ ‘方頭鬍子’用右手的小指甲從自己牙上刮下些牙糞來作爲漿糊, 把我一半向上, 一半向下, 黏在一起, 我腰纏腥臭的牙糞, 扭著身體躺著, 難受極了.” 豐子愷, 위의 글, 19쪽.

머니 한 분이 긴 종이 가닥으로 머리부터 발끝까지 내 몸에 붙이고 있는 걸 봤어. 그리고는 영감에게 “‘조막만한 눈’ 아얼(阿二)이 이 헤진 지폐로 술을 사러 왔어요. 지폐에는 이미 가로줄이 붙어 있었는데 내가 세로줄까지 더 갖다 붙였더니, 종이가 많아지고 지폐는 줄어들었네요.” 라고 말했다.71)

자오 지폐는 악취 나고 습한 신발 속에 들어가고, 몸 위로 벌레가 기어가고, 깡통에 갇힌 채 불에 달궈지고, 화장실 옆 진흙 바닥에 숨겨지고, 몸이 반으로 찢기고, 불에 태워지고, 다시 이어 붙여지는 등 여러 사건으로 어려움을 겪는다. 이처럼 평쓰카이는 당시 가난한 민중들이 낮은 단위 화폐를 소중히 여기지 않던 사회상을 생동감 있게 표현했다. 또한 어린 종이돈 1자오가 시간의 흐름에 따라 망가지는 장면을 연속적으로 제시하면서 화폐의 소중함을 주제 의식으로 전달하고 있다.

한편, 〈5위안의 이야기〉는 〈어린 종이돈의 모험기〉의 시대적 배경과 주인공 지폐의 감정 표현에 차이를 보이지만, 〈어린 종이돈의 모험기〉를 통해 표현한 평쓰카이의 견해를 동일하게 확인할 수 있다.

그저 나를 책상에 눕혀주고, 등불 아래에서 자게 해주고, 심지어는 바닥에 떨어구어 두기도 했다니깐요. 나는 언제든지 세상 구경을 할 수 있게 되어서 예전처럼 답답하지 않게 되었어요. (...) 그 분(곰보 아저씨)은 창문에 난 구멍 주위에 풀을 칠하고는 재빨리 나를 그 위에 붙였어요. 아저씨는 중얼거리며, “창문 구멍으로 들어오는 바람이 너무 차. 이걸(5위안 지폐)로 구멍을 막으니까 튼튼하기도 하고 보기도 좋네.”라고 말했어요. 창문에 난 구멍은 직사각형 모양이었거든요. 나를 붙이니까 크기가 딱 맞았지요. 곰보 아저씨는 정말 좋은 분이예요! 그 분은 언제나 저를 아껴주잖아요. 제가 이렇게 좋은 곳에 있도록 해 주셨어요.72)

71) “...他把一生貧窮的怨氣都發泄在我身上，燒我的雙臂和雙腳。‘小眼睛’一邊罵，一邊用腳踏我，我痛得昏了過去。我醒來時，看見一個老婆婆用一條紙，自頭至踵貼在我身上，對老頭子說：‘‘小眼睛’阿二用這張破鈔票來買酒，這張鈔票上已經補過一根橫條，我再補一根直條上去，弄得紙頭多，鈔票少了!’” 豐子愷, 위의 글, 21-23쪽.

72) “只是讓我躺在桌上，睡在燈下，甚或跌在地上。我隨時可以看看世景，沒有以前的苦悶了。... 他在窗的破洞周圍塗了漿糊，連忙把我貼上。... 喃喃地說：“窗洞裡的風怪冷，拿這補了窗洞，又監牢，又好看。”窗洞的格子是長方的。我補進去，大小正合適。麻伯伯真

〈5위안의 이야기〉는 제목에서 명시하고 있듯이 동화의 주인공은 5위안이며, 〈어린 종이돈의 모험기〉와 동일하게 1인칭 주인공 시점으로 이야기를 전개한다. 또한 5위안도 〈어린 종이돈의 모험기〉의 1차오처럼 새로 발행되어 금고에서 나오게 되는데, 그가 세상에 나온 시기는 중일 전쟁 발발 직전이다. 즉〈5위안의 이야기〉의 시대적 배경은 중일 전쟁 기간이며, 동화는 중일 전쟁이 시작된 1937년부터 약 10년의 시간 동안 변화하는 지폐의 상황과 그 가치를 묘사한다. 독특한 점은 〈5위안의 이야기〉도 〈어린 종이돈의 모험기〉와 마찬가지로 주인공 5위안이 잠 들었다가 깨어나는 것으로 시간의 변화를 나타낸다. 1937년에는 한 사람의 월급이었던 5위안이 약 5년 뒤에는 계란 한 알의 값으로, 다시 약 5년이 지나자 거지도 원하지 않는 효용 가치가 없는 폐지로 전락한다. 5위안은 결국 책상다리의 받침과 창호지의 구멍이나 덧대는 종이가 된다. 이는 인간의 관점에서 보면 5위안은 화폐로서 가치를 상실하여 무시당하는 상황이지만, 역설적이게도 5위안은 자신을 함부로 대하는 인간에게 고마움을 표한다. 이와 같이 주인공 5위안은 〈어린 종이돈의 모험기〉의 1차오와 비슷한 상황에 처하지만, 상반되는 반응을 보인다. 이야기가 진행될수록 점점 5위안을 하찮게 여기는 인물들의 태도와 그로 인해 오히려 편안함을 느끼며 고마워 하는 5위안의 반응은 대비를 이루고, 지폐가 파손되어가는 상황은 더욱 부각된다. 이는 〈어린 종이돈의 모험기〉와 마찬가지로 지폐를 의인화함으로써 평쓰카이의 현실 비판적 태도는 비유적으로 드러난다.

평쓰카이는 〈어린 종이돈의 모험기〉와 〈5위안의 이야기〉에서 의인화 수사를 운용하며 자신이 목도한 사회를 비유법을 사용하여 묘사한다. 이는 지폐의 가치가 수치상 하락한 사실을 고지하고, 가치가 하락한 화폐에 대한 사회 보편적 인식의 심각성에 주의를 요구한 것이다. 〈어린 종이돈의 모험기〉, 〈5위안의 이야기〉와 같이 화폐의 모험기를 표현한 동시대 창작동화로 허이(賀宜)의 〈날 수 있는 황금 동전(飛金幣)〉(1940)이 있는데,

是好人! 他始終愛護我, 給我住在這樣的一個好地方.” 豐子愷, 〈伍元的話〉(《兒童故事》第3期, 1947.3), 위의 책, 136, 138쪽 재인용.

이 작품은 의인화를 사용하지 않고, 돈으로 가난한 사람들을 도와야 자신과 다른 사람들이 행복해질 수 있다는 교훈을 내포한다.⁷³⁾ 〈날 수 있는 황금 동전〉과 다르게 평쓰카이가 〈어린 종이돈의 모험기〉, 〈5위안의 이야기〉에서 민중의 여러 형상을 묘사한 것은 민중들의 가난한 삶을 다각도로 표현하고자 한 것이며, 또한 화폐의 소중함에 대해서도 전달하려 한 것으로 보인다.

제3절 보편적 문제에 대한 접근

평쓰카이는 자신의 동화집 《귀신을 본 박사(博士見鬼)》(1947)의 서문 〈떡 이야기(서문을 대신하여)[吃糕的話(代序)]〉를 통해 ‘동화는 어린이 독자에게 즐거움을 제공할 뿐만 아니라 교훈을 내포하고 있는 복령(茯苓)떡과 같아야 한다.’는 주장을 제기한 바 있다.⁷⁴⁾ 그는 〈떡 이야기〉를 통해 동화가 흥미와 교훈을 두루 갖춰야 한다는 필요성을 제기한다. 그러나 평쓰카이의 동화를 살펴보면 재미보다 교훈을 강조하는 작품에 편중된 점이 두드러진다. 교훈을 의도적으로 드러내거나 혹은 이야기의 전체 흐름을 통해 교훈이 유추 가능한 작품이 그의 동화 22편 중 17편에 해당하기 때문이다.

교훈을 명확하게 제시하는 평쓰카이 동화는 크게 세 가지 — 기만 행위를 경고하는 동화, 과학적 사고 방식을 권유하는 동화, 인간의 강한 의지를 긍정하는 동화 — 양상을 보인다. 교훈 전달이 중심이 되는 그의 동화는 모두 사회 보편적으로 존재하는 문제를 다루고 있다. 이 가운데 기만 행위를 경고하는 동화와 과학적 사고 방식을 권유하는 동화가 현실 비판적 경향을 내포하기 때문에 본 장에서는 양자의 중심 제재인 교훈과

73) 金燕玉, 앞의 책, 338쪽.

74) 豐子愷, 〈吃糕的話(代序)〉(《博士見鬼》, 1947), 위의 책, 125쪽 참조.

내용을 바탕으로 살펴보고자 한다.

3.1 기만 행위에 대한 경계

평쓰카이는 사기 수작과 거짓말이 팽배한 사회에 대해 문제 의식을 느끼고 동화를 통해 타인에 대한 기만 행위를 경고한다. 〈사기꾼 이야기(騙子)〉(1948)와 〈야오옌 의사 선생님(姚晏大醫師)〉(1948)은 이와 같은 교훈을 제시한다. 〈사기꾼 이야기〉는 겉보기에 저명하고 실력 있는 화가이지만, 남들 모르게 계획적으로 사기 행각을 벌이는 사기꾼에 관한 동화다. 유명한 화가는 오랜 시간 다양하고 많은 작품을 본 경험 덕분에 명화(名畫)를 모방할 수 있는 능력을 갖추게 된 인물이다. 그는 청나라 시기의 화가 팔대산인(八大山人)의 그림을 모사하여 중개인을 통해 무식한 부자를 속이고, 처음 제시한 가격의 두 배를 받고 모조품을 판다. 〈사기꾼 이야기〉의 서술자는 중심 서사와 관련된 교훈을 이야기 시작 전에 먼저 제시한다.

이번에 여러분에게 사기꾼의 이야기를 들려주려고 해요. 사기꾼은 야비한 사람이에요. 하지만 제가 얘기하려는 사기꾼은 겉으로는 수준이 높은 사람이지만, 실제로는 도리어 사기 수작을 부리는 사람이에요. 여러분이 나중에 커서 사회에 나가 지내게 되었을 때 어찌면 그런 나쁜 사람을 만나게 될지도 몰라요. 모두들 조심하세요, 그 사람에게 속지 말고요.⁷⁵⁾

서술자의 말은 작가 평쓰카이의 어린이 독자를 향한 염려를 대변하는 것으로 보인다. 즉 평쓰카이는 〈사기꾼 이야기〉를 읽은 어린 독자들이 사기꾼 화가가 결론적으로 큰 부자가 된 것을 선망하고 사기 행위의 모방을 염려하여, 순진한 독자를 위해 교훈을 직접적으로 명확하게 밝힌다.⁷⁶⁾

75) “這回講一個騙子的故事給小朋友們聽。騙子是下流人。但我將的騙子，表面上是上流人，實際上卻是做騙子的。你們將來長大了，到社會裡做人，說不定會碰到這樣的壞人。大家留心，不要受他的騙。” 豐子愷, 〈騙子〉《兒童故事》第2卷 第4期, 1948.4), 위의 책, 69쪽 재인용.

76) 평쓰카이가 교훈을 직접 알려주는 이유는 어린 연령층의 아동을 대상으로 한 동화 창작에 관하여 평쓰카이 자신이 제시한 주의 사항과 연결하여 생각해 볼 수

평쓰카이의 아동문학을 논의한 쉬싱(徐型)의 견해를 참고하자면 평쓰카이가 거짓말을 경계하는 동화를 창작한 이유는 “청소년 및 아동이 사회적 경험을 풍부히 하는 것, 견문을 넓히는 것, 어떤 이들은 험한 일 꾸미기에 애쓰고 있음을 아는 것, 성장한 후에 기만 행위를 간파하는 것에 대해 큰 도움을 줄 것”⁷⁷⁾을 염두에 둔 것으로 볼 수 있다.

동일한 교훈을 전달하는 〈야오옌 의사 선생님〉은 〈사기꾼 이야기〉와 다르게 교훈을 직접적으로 제시하지 않는다. 그러나 독자는 동화의 중심 서사를 바탕으로 내재된 교훈을 유추할 수 있다. 〈야오옌 의사 선생님〉은 신원을 밝히지 않은 인물이 민귀로(民國路) 지역에 거주하는 어린이들 사이에 ‘마음병(心病)’으로 불리는 전염병이 돌고 있다는 정보를 신문사에 알린다. 신문사에 들어온 소식은 민귀로 지역에 퍼져나갔고, 아이들은 알 수 없는 병을 앓다가 사망에 이르는 경우까지 발생한다. 제보자는 ‘마음병’이 타액의 과다 분비, 등의 가려움, 손 떨림 증상의 병이라는 것을 알린다. ‘마음병’의 전염도가 높아지면서 사람들의 공포심도 극에 달한 무렵, 시의 적절하게 명의(名醫) 야오옌 의사가 나타난다. 야오옌 의사는 수많은 아이들을 고쳐주지만, 병이 종식되어가는 즈음에 갑자기 종적을 숨긴다. 민귀로 지역의 사람들은 야오옌 의사가 처방해 준 약을 검사하고, ‘마음병’을 앓았던 아이들에게 증상을 물어보며 조사하던 과정에서 질병이 아닌 것을 알아차린다. 또 신문사에 온 전염병에 관한 제보와 야오옌 의사의 광고지를 대조한 후에야 비로소 두 필체와 사용한 용지가 일치한다는 점을 발견한다. 결국 야오옌 의사 한 사람으로 인해 “아무 이유 없이 일이 일어나서 수많은 어린 아이들이 억울하게 병에 걸리게 되었고, 수많은 부모들이 억울하게 애를 태웠고 또 억울하게 돈을 쓴”⁷⁸⁾ 것이다.

있다. “예를 들어 무서운 일, 또는 잔혹함을 독려하는 일, 부도덕한 일은 모두 소재로 취하기에 부적절합니다. 왜냐하면 아이들은 이야기 속의 사실을 매우 진지하게 믿을 것이기 때문입니다(例如可怕的事, 或獎勵殘忍的事, 不道德的事, 均不宜取作材料. 因為孩子是十分認真地相信故事中的事實的.).” 豐子愷, 〈幼兒故事〉(『新女性』 第4卷 第6號, 1929.6), 《豐子愷兒童文學全集·兒童散文卷》, 15쪽 재인용.

77) “對於豐富少年兒童的社會經驗, 增長知識, 知道某些人用心的險惡, 長大以後能識破騙局, 是大有益處的.” 徐型, 〈豐子愷的兒童文學創作〉, 南通師範學院學報, 1999.9, 4쪽.

어린이 독자들은 작품에서 야오옌 의사가 퍼뜨린 유언비어와 그 때문에 수많은 사람들이 피해를 입은 결과를 통해 작은 거짓말이 초래하는 파국을 예상하며 거짓말의 심각성을 자각하게 된다.

〈사기꾼 이야기〉, 〈야오옌 의사 선생님〉 등의 주제의식에 대하여 쉬싱은 “각각 사회의 여러 가지 유형으로 사취하는 사기꾼의 속임수를 폭로”⁷⁹⁾하는 것으로 본다. 물론 핑쁘카이가 동화를 통해 위선적인 인간 관계와 사회 곳곳에 도사리고 있는 사기 행각에 주목하여 이와 같은 문제의 부정적 영향력을 폭로했지만, 동화는 부도덕한 행위의 폭로를 목적으로 삼고 있지 않다. 핑쁘카이는 동화를 통해 횡행하는 사회 문제를 폭로한 것보다 그것을 문제로써 ‘인식’한 것에 더 가깝다. 이에 작가는 인식한 문제의 결과를 예상하며 어린이 독자에게 거짓말에 대한 경계를 독려한 것으로 여겨진다.

3.2 과학적 사유의 긍정

핑쁘카이는 서구의 이성적 사고 방식이 중국에 수용되었음에도 불구하고 그에 어긋나는 미신이 잔재하던 점을 문제로 지적했다. 그는 미신적 습속에 대한 문제 인식을 바탕으로 동화를 구상하여 〈한 삼태기만큼의 덕(一簣之功)〉(1947), 〈귀신을 본 박사님(博士見鬼)〉(1947)의 교훈으로 삼았다. 〈한 삼태기만큼의 덕〉, 〈귀신을 본 박사님〉은 합리적인 과학적 사유 방식을 긍정하고 미신에 대한 작가의 견해를 표명한다.

〈한 삼태기만큼의 덕〉은 한 과부가 자녀와 후손을 위해 불굴의 의지로 소금 우물을 발굴하게 되는 내용의 동화다. 과부는 전문가와 일꾼들의 도움을 받아 장기간의 굴착 작업을 기다림으로 인내하고, 일꾼들의 뒷바라지를 하며 끝내는 한없이 솟아나는 소금 우물을 발굴하게 된다. 과부는 마지막 남은 재산인 금비녀를 저당 잡히기까지 하며 일꾼들을 잘 대접했

78) “無風起浪，使得許多孩子冤枉生病，許多家長冤枉操心，又冤枉花錢。” 豐子愷，〈姚晏大醫師〉(《兒童故事》第2卷 第1期，1948.1)，앞의 책，58쪽 재인용.

79) “分別揭露社會上形形色色坑蒙拐騙的騙子的騙術” 徐型，위의 글，4쪽.

는데, 사람들은 과부가 끝까지 포기하지 않고 끝내 우물을 발굴한 일화를 기념하고자 우물 이름을 ‘금비녀 우물(金釵井)’로 명명한다. 〈한 삼태기만 큼의 덕〉의 서술자는 작품 말미에 과부가 ‘금비녀 우물’을 발굴한 이유로 과학적 원리와 인간의 굳센 의지를 제시한다. 동시에 같은 이야기를 읽고 과부의 선행과 신의 도움 덕분인 것으로 해석할 여지를 배제한다. 즉 평쓰카이는 과부의 일화를 묘사하여 강인한 인간의 역량을 긍정하는 한편, 사회에 보편화된 미신적 믿음에 대항하여 사실에 근거한 과학적 사고 방식을 권고한다.

누군가는, “이 일은 선행에 대한 보답이에요. 왜냐하면 과부의 양심이 선 하고, 사람을 잘 대접했기 때문에 하늘의 신이 그녀에게 보답한 것입니다.” 하지만 저는 이렇게 말하는 것을 좋아하지 않아요. 저는 이 일이 완전히 과학적 문제이고, 굳센 의지에 대한 결과라고 생각하거든요. 만약 지하에 정말 소금물이 있지 않았다면, 일꾼들이 제아무리 열흘을 무보수로 일했다고 하더라도 성공하지 못할 일이에요. 지하에 진짜로 소금물이 있었고, 사람들에게 진정 굳센 의지가 있었기에 당연히 성공한 것이지요. 어린 여러분들도 저의 말에 어느 정도 찬성하겠죠? 인류 문명의 발전은 모두 과학에 달려있고, 모두 굳센 의지에 달려 있습니다!⁸⁰⁾

한편, 〈귀신을 본 박사님〉은 한 과학자가 죽은 부인의 귀신이 존재한다고 믿지만 중국에는 과학적 분석으로 귀신의 존재를 부정하는 작품이다. 〈귀신을 본 박사님〉 텍스트 곳곳에는 주인공이 미신적 습속과 과학적 사유 방식 사이에서 갈등하는 장면과 후처 이(李) 여사가 미신적 습속에 의존하는 묘사가 배치되어 있다.

나중에 든 생각이, 사람은 이미 죽었는데 그녀와의 약속을 지키는 것은 그

80) “有人說: ‘這是善的報應. 因為老閻娘良心好, 待人好, 所以天公給她一個好的報應.’ 但我不喜歡這樣說, 我以為這完全是科學的問題, 與毅力的結果. 假如地下真個沒有鹽水, 即使工人們奉獻十天, 也是不成功的. 地下真有鹽水, 人們真有毅力, 就自然會成功了. 小朋友們大概都讚成我的話吧. 人類文明的進步, 全靠科學, 全靠毅力!” 豐子愷, 〈一簣之功〉《兒童故事》第2期, 1947.2.), 위의 책, 143-144쪽 재인용.

녀에게 아무런 득도 되지 않을 것이며, 자기 자신에게는 오히려 해가 될 것이라는 생각이었어요. 이것(죽은 사람과의 약속을 지키는 일)은 정말 어리석은 것이고 불합리한 행동이니깐요. (...) 원래 그는 과학자잖아요. 귀신이 있다는 걸 전혀 믿지 않는 사람 말이에요.⁸¹⁾

주인공 임 박사는 유학을 통해 서구의 합리적 사고방식을 수용한 이성적인 인물이다. 이에 임 박사는 귀신이 실존하는 존재가 아닌 허상이기에 죽은 부인과의 약속은 의미 없다고 여기고, 그 약속을 저버린 채 후처(後妻)를 맞이한다. 후처 이 여사는 정반대로 미신에 대한 신념이 굳은 인물이다. 이 여사는 남편이 전 부인과의 맹세를 어기고 자신과 재혼한 사실을 들은 뒤부터 두려움에 떠다. 이 여사의 두려움은 임 박사에게도 전가되어 두 사람은 정체 모를 존재에게 시달리게 된다.

그녀는 또한 반(半) 전통적인 여성이어서 완벽하게 미신을 타파하지 못했고, 임 박사님의 근심과 잠꼬대가 전 부인 귀신이 해코지를 하는 것이라고 의심했어요. 그녀는 후회했어요. 자신이 임 박사님과 결혼하지 말았어야 했다고 말이지요. 그래서 전 부인 귀신이 분명 그녀를 엄청 질투할 거라고 생각하기 시작했어요. (...) 그때부터 임 박사님 부부 두 사람은 자주 귀신을 보게 되었어요. 어느 날 밤에는 이 여사님이 문 구석에 사람 얼굴 같은 것을 봤는데, 왕 여사님 생전 모습과 꼭 닮은 거예요. 어느 날 밤에는 전등을 끄고서 그녀는 마치 어떤 여자가 계단을 올라가고 있는 것을 본 것 같았는데 갑자기 보이지 않은 적도 있었어요. (...) 행복했던 가정이 근심과 원한의 감옥으로 변한 것이지요!⁸²⁾

81) “後來他想，人已經死了，對她守信，於她毫無益處，而於我卻是在有礙。這可說是愚笨的，不合理的行爲。… 其實他是科學家，根本不相信有鬼的。” 豐子愷，〈博士見鬼〉(《兒童故事》第4期，1947.4)，위의 책，127쪽 재인용.

82) “她又是半舊式女子，不能完全破除迷信，就疑心林博士的憂愁和夢囈，是前太太的鬼在作祟。她就後悔，自己不該和林博士結婚。因此想起，前太太的鬼對她一定很嫉妒。… 從此林博士夫婦二人，常常見鬼。有一天晚上，李女士看見門角落裡彷彿有一隻面孔，正與王女士的遺像相似。有一天晚上，電燈熄了，她彷彿看見一個女人走上樓梯，忽然不見了。… 幸福的家庭，變成了憂愁苦恨的牢獄。” 豐子愷，위의 글，129쪽.

임 박사 부부는 동지 날 밤 승려를 불러 위령제를 지낸다. 전날밤까지 정면을 향해 있던 죽은 부인의 위패가 위령제를 지낸 다음 날 벽을 향해 돌아서 있는 것을 보고 두 사람의 두려움은 더욱 커진다. 위패가 벽을 향해 돌아가 있는 상황이 아침마다 반복되자 임 박사도 귀신의 존재를 인정한다.

일생을 과학을 연구하고 귀신을 믿지 않던 임 박사님은 그때 믿음이 흔들리기 시작했어요. 그는 조심스럽게 위패를 돌려놓은 후에 향을 피웠어요. 두 사람은 나란히 무릎을 꿇고 한 번 절하고, 또 절 했어요. 셋째 날 아침에도 위패가 또 벽을 향하고 있을 줄을 누가 예상했겠어요! 두 사람은 또 그것을 바로 놓고 또 분향하고 절을 올렸답니다. 그때 임 박사님은 귀신이 있는 것을 이미 확신하고 있었어요. 이 여사님은 더 말할 필요도 없죠. 그날 이후로 두 사람은 귀신을 더 많이 보았고, (...) 83)

귀신에 대한 두려움이 극심해져 지병을 얻은 이 여사는 결국 죽는다. 임 박사는 그제서야 흐려졌던 이성적 판단력이 돌아오면서 다시 귀신의 존재를 부정한다. 그는 죽은 두 부인의 위패 앞을 홀로 지키며 밤을 지새우다가 이웃집의 야업(夜業) 소리를 듣는다. 임 박사는 농기구의 미세한 진동을 계산하며, 위패가 아침마다 정확히 180도를 회전하게 된 원인을 밝혀낸다. 이와 같이 〈귀신을 본 박사님〉도 앞서 살펴 본 〈한 삼태기만큼의 덕〉과 공통된 입장을 내포하고 있다. 평쓰카이는 〈귀신을 본 박사님〉에서 이 여사 및 임 박사의 미신에 대한 믿음을 반복적으로 지적함으로써 미신은 허상에 대한 잘못된 믿음인 것을 알려준다. 또한 과학적 추론만이 정확한 사고 방식이고, 실상(實像)을 논증할 수 있는 합리적 수단이라는 교훈을 전달한다.

본 절은 현실 비판적인 교훈을 내포하는 작품이라는 관점에서 〈사기꾼

83) “畢生研究科學而不信鬼的林博士，這回也信心動搖起來。他小心地將紙牌位旋轉，然後上香燭，二人雙雙跪下，一拜，再拜。豈料第三天早晨，紙牌位又是面向牆壁了！二人又把它扶正，又是焚香禮拜。此時林博士已確信有鬼，李女士更不消說。從此以後二人見鬼更多，…” 豐子愷, 위의 글, 129-130쪽.

이야기》과 〈야오옌 의사 선생님〉, 〈한 삼태기만큼의 덕〉과 〈귀신을 본 박사님〉을 교훈에 따라 나누어 살펴보았다. 상기 네 작품은 평쓰카이가 포착한 사회 현실의 부정적 면모를 경계 또는 권고의 교훈으로써 비판한다. 이와 같은 교훈은 아동문학 작품에서 보편적인 것으로 볼 수 있으나, 같은 시기 아동문학 작품이 혁명가 기질의 아동 형상을 묘사하거나 부패한 통치자의 형상을 고발하는 내용이 전반적인 점을 통해 평쓰카이 동화의 교훈은 사회 보편적인 요소를 내포하는 것으로 보여진다.

제4장 동화 형식의 새로운 시도

펑쯔카이는 《新少年》, 《兒童故事》 등의 아동 정기 구독물을 중심으로 어린이 독자를 대상으로 저술한 창작동화를 발표했다. 그러한 펑쯔카이의 동화는 현실 비판 의식이 전반적으로 드러나 어린이 독자에게 비교적 높은 작품 감상 능력을 요구한다. 이는 독자가 작품 이면에 배치된 의도에 대한 유추 능력을 갖추는 데 도움이 될 것이다. 한편 펑쯔카이는 당시 창작동화에서 종종 확인할 수 있는 형식과 그와 구별된 개성 있는 형식을 적용하여 어린이 독자에게 접근하기도 한다. 본 절을 통해 살펴볼 펑쯔카이 창작동화에서 두드러지는 형식적 특성은 독자로 하여금 작품에 더 친밀감과 흥미를 느낄 수 있도록 유도한다.

제1절 민담 및 우언 형식의 혼용

펑쯔카이가 집중적으로 동화를 창작한 시기 중국 아동문학계의 창작 경향은 세가지로 집약된다. 첫째, 동화의 오락적 기능 및 안데르센 유형의 동화 창작을 부정한다. 이는 동화와 정치·사회적 관계를 강조하여 당시 사회적 정황과 아동문학 작가들의 정치적 경향으로 인해 형성된 흐름이다. 이와 같은 동화 창작 추세는 사회본위(社會本位)적 아동문학이라 할 수 있다. 사회본위의 아동문학은 어린이의 애국 정신, 투쟁 의지를 고취시킨다. 그에 반해 아동문학의 핵심인 ‘동심’을 우선시하지 않으며, 동화 창작 과정에서 어린이의 본성과 흥미를 고려하지 않는다. 둘째, 중국 전통 문학형식의 활용이다. 이는 천보추이(陳伯吹)를 중심으로 제기된 주장이다. 천보추이 등은 우언(寓言)·민담 등 전통적으로 계승되어 온 문

학형식을 동화에 적용하고, 또한 어린이가 흥미를 느낄 수 있는 참신한 내용을 중시했다. 셋째, 이탈리아 동화 작가 카를로 콜로디(Carlo Collodi)의 《피노키오의 모험(Le Adventure di Pinocchio)》(1883)을 모방한 동화 창작이다. 당시 중국 내 《피노키오의 모험》 모방작은 모험담 형식을 응용했으며, 원작의 내용에 투쟁하는 아동 형상을 추가적으로 표현했다. 예컨대 쑤쑤(蘇蘇)의 《신 피노키오의 모험(新木偶奇遇記)》(1940), 허이(賀宜)의 《나무 인형(木頭人)》(1940), 라오서(老舍)의 《작은 나무 인형(小木頭人)》(1943) 등이 있다. 이와 같은 동화는 서구 아동문학 작품의 틀을 가져다 쓴 작품이기 때문에 동화로서 갖추어야 할 흥미 요소와 내용의 창의성이 결여되었다는 한계로 인해 비판을 받은 바도 있다.

상기한 동시대 동화 창작 경향에 비추어 보았을 때, 평쓰카이 창작동화는 내용 면에서 사회본위적 요소를 거의 지니고 있지 않다. 그러나 평쓰카이의 동화는 사회본위성을 제외한 동시대 아동문학의 다른 형식적 특징을 분명하게 나타낸다. 즉 그의 동화는 주제 선정에 있어서 영향을 거의 받지 않았지만, 그 형식은 동시대 동화 창작 경향을 일정부분 수용한 것으로 여겨진다. 특히 작품 전반적으로 민담과 우언 형식을 함께 활용한 점이 두드러진다.

평쓰카이 창작동화에서 가장 많이 발견되는 형식적 특성은 민담의 이야기 전달 방식이다. 《國語國文學 資料 事典》(2000)에 따르면, 민담의 서두는 “‘옛날 어떤 곳에’ 또는 ‘옛날 옛날 오랜 옛날’ 따위로 시작된다. 또한, 민담의 결말도 대개 고정된 형식을 유지하고 있는데, 가령, ‘이게 끝이오’ 등의 끝났음을 나타내는 말이다. (...) ‘이건 어렸을 때 조부님께 직접 들은 얘기지요.’ 하면서 이야기의 출처를”⁸⁴⁾ 밝히기도 한다. 평쓰카이의 창작동화는 대개의 경우 이와 같은 민담의 표현 형식을 갖추고 있기에 본 연구자는 평쓰카이가 민담 형식을 적용한 것으로 본다.

예전에 후방 기지로 피난을 간 적이 있습니다. (...) 저는 원주민들이 말해

84) 《國語國文學 資料 事典》, 한국 사전 연구사, 2000, 1101쪽.

준 이야기를 들은 적이 있어요.⁸⁵⁾

신비한 알에 대해 말하자면, 정말로 그의 어머니의 병을 고쳤는지는 저도 자세히 알아보지 않았으니, 친구들은 알아볼 필요도 없습니다.⁸⁶⁾

고대에 남쪽에 있는 나라에 이런 이야기 하나가 있었어요.⁸⁷⁾

이건 제가 어렸을 때 다른 사람이 들려준 이야기입니다. 30년도 더 된 일인데요, 지금 여러분들[小朋友們]에게 들려 줄게요.⁸⁸⁾

이와 같이 평쓰카이 창작동화는 민담의 서두와 결말에 공통적으로 등장하는 전달 방식과 동일한 대목을 쉽게 찾아볼 수 있다. 《國語國文學 資料 事典》에서 정의한 민담의 형식적 특성에 덧붙인다면, 민담 — 더 좁게는 전래동화 — 의 화자(話者)는 청자(聽者) 및 독자를 직접 노출시키며 이야기를 전개한다. 이는 평쓰카이 창작동화에서도 마찬가지로 서술자가 자신을 이야기 전달자[서술자]로서 정립하며, 청자, 즉 어린이 독자의 존재를 명확하게 밝힌다.

하지만 여러분, 웃지 마세요. 그들은 어떡해서든 돈을 적게 들이려고 했고, 정말로 목적을 달성했거든요. (...) 이 공연은 말이죠, 비록 저는 직접 눈으로 보지는 못했지만, 누구한테 들었는데요, 정말로 재밌대요.⁸⁹⁾

85) “往年我逃難到大後方，… 我曾經聽土人說過這樣的一個故事：” 豐子愷，〈生死關頭〉(《兒童故事》第1期，1947.1)，위의 책，157쪽 재인용.

86) “至於神蛋，是否真能醫好他母親的病，我沒有詳細查明，諸位小朋友也不必追究。” 豐子愷，위의 글，161쪽.

87) “古代，在南方的一個國家裡，曾經有這樣一個故事：” 豐子愷，〈油鉢〉(《兒童故事》第11期，1947.11)，위의 책，145쪽 재인용.

88) “這是我小時候聽人講的故事。三十多年前的事，現在講給小朋友們聽。” 豐子愷，〈開火車龍頭〉，위의 책，64쪽.

89) “但是小朋友們不要笑，他們死要便宜，果然能夠達到目的。… 這表演，我雖然沒有親眼看見，但聽人說，的確是很好看的。” 豐子愷，위의 글，65，67쪽.

이야기는 끝난 것 같아 보이지만, 사실 아직 끝나지 않았어요. 여러분은 제가 이야기하려는 사기꾼의 이야기가 사기 수작을 부려서 오래된 그림을 가로채서 산 이 사건이라고 생각했죠? 아니요! 아니에요! 사기꾼 이야기는 아직 아래에 남아 있습니다.⁹⁰⁾

왕 사장님은 어떻게 그 7000원 돈을 모은 것일까요? 제가 알거든요. 이제 여러분들에게 들려 줄게요. 이걸 정말 안타까운 이야기랍니다! (...) 그런데 말이에요, 그는 살아 있는 동안 돈을 모으기 위해 정말로 고생을 많이 했어요. 제 얘기를 들어 보세요. ⁹¹⁾

인용문의 예시와 같이 다수의 평쓰카이 동화는 서술자가 자신을 ‘저’로 지칭하며 노출시키기도 하고, 독자를 ‘여러분[小朋友們]’으로 부르며 그 존재를 명시하는 전달 방식을 취하고 있다.

한편 평쓰카이 창작동화는 민담뿐만 아니라 우언의 요소 또한 갖추고 있다. 우언은 풍자적이거나 교훈적인 의미를 담고 있는 이야기이다.⁹²⁾ 앞서 3장의 검토를 통해 확인한 것처럼 평쓰카이의 창작동화는 서술자에 의해 교훈이 직접적으로 드러나는 작품의 비중이 크다. 평쓰카이가 동화에서 교훈을 강조한 이유는 11편의 창작동화를 수록하여 출간한 《귀신을 본 박사님(博士見鬼)》(1947)의 서문 〈떡 이야기(서문을 대신하여)[吃糕的話(代序)]〉을 통해 밝힌 바가 있다. 평쓰카이는 복령(茯苓)떡을 종종 먹었던 자신의 어린 시절 추억을 떠올리며 그의 동화 창작관에 대해 설명한다.

어렸을 적 떡을 먹을 때면 우리 어머니께서는 다른 떡은 사지 않으시고 오로지 복령떡만 사서 저에게 먹이셨습니다. (...) 제가 그림을 그리고 글을 쓸 때는 종종 복령떡을 본보기로 삼고는 합니다. 복령떡은 달고 맛이 좋을

90) “故事好像完結了，其實還沒有，小朋友們，以為我講的騙子故事就是用欺騙手段搶買一幅古畫這件事麼？不然！不然！騙子的故事還在下文呢。” 豐子愷, 〈騙子〉, 위의 책, 75쪽.

91) “王老闆怎樣積得這七千塊錢的？我知道的，現在講給小朋友們聽聽。這真是很可憐的一個故事！… 但是，在他生前，爲了積錢，確是受了不少的苦。你聽我說來：…” 豐子愷, 〈銀窖〉(《兒童故事》第5期, 1948.5), 위의 책, 79쪽 재인용.

92) 《國語國文學資料事典》, 한국 사전 연구사, 2000, 2096쪽.

뿐만 아니라 보신(補身)의 효능도 있기 때문에 몸을 건강하게 해주기 때문입니다. 그림과 글은 형식의 아름다움을 갖출 뿐 아니라 교육적 기능을 지녀 정신적으로도 건강하게 해 준다면 더할 나위 없이 훌륭해집니다. 그래서 수십 년 동안 저는 그림을 그리고 글을 쓸 때 복령떡을 모범으로 삼았던 것이죠. 이 책에 담은 열두 편의 이야기는(본래 〈대인국(大人國)〉을 두 부분으로 나누어 집필했기에 여기서 열두 편이라 말한 것이다.) 원래부터 어린 친구들을 향한 우스개 소리와 잡담입니다. 그러나 우스개 소리와 잡담이 그저 웃기 기만 하고 아무런 의미가 없는 것은 저도 좋아하지 않습니다. 그래서 그 가운데 몇 편은 복령떡의 방식을 따른 것입니다. 하나의 이야기의 배후에는 어떤 교훈이 숨겨져 있지요. 이러한 점을 제가 어릴 적 좋아하던 복령떡처럼 독자 여러분들도 달갑게 받아주기를 바라겠습니다.⁹³⁾

펑쯔카이는 〈떡 이야기〉를 통해 ‘동화는 어린이 독자에게 즐거움을 제공할 뿐만 아니라 교훈을 내포하고 있는 복령떡과 같아야 한다.’는 주장을 밝히고 있다. 비록 펑쯔카이는 동화가 흥미와 교훈을 겸비해야 하는 필요성을 설명하지만, 그의 창작동화는 작품의 재미보다는 교훈을 더 강조하는 동화에 속한다. 이는 펑쯔카이의 창작동화 가운데 서술자가 교훈을 직접적으로 드러내거나 서사 전개를 통해 간접적으로 교훈을 전달하는 작품이 과반수 이상⁹⁴⁾을 차지하는 점이 근거가 될 수 있다고 여겨진다. 본 절은 펑쯔카이 창작동화의 교훈이 시사하는 바는 구체적으로 다루지 않고 전달 방식을 살펴보고자 한다. 펑쯔카이의 동화가 전달하는 교훈은 동화의 중심 서사를 통해 유추할 수 있기도 하며 서술자가 직접적으

93) “我小時候要吃糕，母親不買別的糕，專買茯苓糕給我吃。…但我作畫作文，常拿茯苓糕做榜樣。茯苓糕不但眡美，又有滋補作用，能使身體健康。畫與文，最好也不但形式美麗，又有教育作用，能使精神健康。數十年來，我的作畫作文，常以茯苓糕爲標準。這冊子裡的十二篇故事(原書《大人國》分兩篇，故此處說是十二篇故事。-編者注)，原是對小朋友們的笑話閒談。但笑話閒談，我也不喜歡光是笑笑而沒有意義。所以其中有幾篇，仍是茯苓糕式的：一篇故事，背後藏著一個教訓。這點，希望讀者都樂於接受，如同我小時愛吃茯苓糕一樣。”豐子愷，〈吃糕的話(代序)〉(《博士見鬼》，1947)，앞의 책，125쪽 재인용.

94) 펑쯔카이의 창작동화 가운데 교훈성에 정도된 작품으로는 22편 가운데 17편이 해당하므로, 본문에서 ‘과반수 이상’으로 기술하였다.

로 제시하기도 하는데, 여기서는 서술자가 독자에게 교훈을 직접 전달하는 경우의 예시를 살펴보겠다.

그의 목숨은 그의 의연하고 단호한 결단력과 바꾼 것이었고, 그의 영리함이 준 것이었어요. (...) 여러분에게 의연하고 단호한 결단력만 있다면, 또 여러분이 똑똑하기만 하다면, 두려워하지 않겠죠.⁹⁵⁾

저는 이 일이 완전히 과학적 문제로, 굳센 의지에 대한 결과라고 생각하거든요. 만약 지하에 정말 소금물이 있지 않았다면, 일꾼들이 제아무리 열흘을 무보수로 일했다고 하더라도 성공하지 못할 일이에요. (...) 인류 문명의 발전은 모두 과학에 달려있고, 모두 굳센 의지에 달려 있습니다!⁹⁶⁾

사기꾼은 야비한 사람이에요. 하지만 제가 얘기하려는 사기꾼은 겉으로는 수준이 높은 사람이지만, 실제로는 도리어 사기 수작을 부리는 사람이에요. 여러분이 나중에 커서 사회에 나가 지내게 되었을 때 어쩌면 그런 나쁜 사람을 만나게 될지도 몰라요. 모두들 조심하세요, 그 사람에게 속지 말고요.⁹⁷⁾

평쓰카이의 창작동화는 내용면에서 동시대 아동문학의 것을 배제한 반면, 본 장에서 살펴본 바와 같이 동시대 아동문학의 특성을 수용한 부분도 발견할 수 있다. 평쓰카이는 동시대 아동문학이 제시한 중국 전통 문학 형식의 활용을 받아들였으며, 그 중 민담·우언 전달 방식이 돋보이는 동화를 다수 창작한다. 여타 아동문학가들이 고전 문학 및 민간 문학 작품을 개작하거나 기용된 제재를 그대로 사용한 사례와 비교해 본다면, 평

95) “他的性命是他的毅然決然的果敢力所換來的，是他的聰明所給予的。… 只要你有毅然決然的果敢力，只要你聰明，也就不可怕了。” 豐子愷, 〈生死關頭〉, 앞의 책, 161쪽.

96) “我以爲這完全是科學的問題，與毅力的結果。假如地下真個沒有鹽水，即使工人們奉獻十天也是不成功的。地下真有鹽水，人們真有毅力，就自然會成功了。小朋友們大概都讚成我的話吧。人類文明的進步，全靠科學，全靠毅力!” 豐子愷, 〈一簣之功〉, 위의 책, 144쪽.

97) “騙子是下流人。但我將的騙子，表面上是上流人，實際上卻是做騙子的。你們將來長大了，到社會裡做人，說不定會碰到這樣的壞人。大家留心，不要受他的騙。” 豐子愷, 〈騙子〉, 앞의 책, 69쪽.

쯔카이의 창작동화는 당시의 일관된 형식을 동화 창작에서 알맞게 변용하여 자신의 방식으로 표현한 점이 두드러진다.

제2절 연쇄식(連鎖式) 서사 구조

펑쯔카이는 형식적으로 동시대 아동문학의 창작 경향 일부를 수용하여 동화를 창작했다. 그의 동화는 중국 전통 문학의 특성과 모험담 서사를 활용한 형식의 동화가 전반적인 반면, 자신의 개성이 돋보이는 형식을 사용한 동화도 있다. 특히 연쇄 형식의 서사 구조는 동시대 아동문학 작품에서도 간혹 사용되었으나 펑쯔카이 창작동화에서 더 특징적으로 보인다. 동시대 중국 동화에서 실례를 찾는다면, 허이(賀宜)의 〈거인과 굴나무(巨人和桔樹)〉, 진진(金近)의 〈둥지 짓는 산비둘기(斑鳩做窠)〉⁹⁸⁾ 등이 있다.

연쇄식 서사 구조의 동화는 펑쯔카이의 창작동화에서 큰 비중을 차지하는 유형이 아니다. 그럼에도 불구하고 별도의 절로 편성하여 살펴보는 것은 여타 펑쯔카이 창작동화에 비해 이와 같은 유형의 동화가 편폭이 긴 편이고, 연쇄식 서사 구조는 펑쯔카이 개인의 종교적 가치관과 상관되며, 또한 반복적 효과로 인해 동화의 운율감을 형성하기 때문이다. 예를 들자면, 〈고양이가 울어서(貓叫一聲)〉(1947), 〈은화가 묻힌 토굴(銀窖)〉(1948), 〈빛을 위해서(爲了要光明)〉(1948) 등에 연쇄식 서사가 작품을 전개한다.

세 작품 가운데 가장 먼저 창작된 〈고양이가 울어서〉는 고양이가 한번 울음 소리를 낸 일로부터 사건이 시작되어 중국에는 식민지배로부터 자유를 얻고 세계 각 나라의 존경을 받는 모범 국가가 되기까지 연속적으로 발생하는 20가지 사건에 관한 이야기다. 각 사건이 이어지는 방식은

98) 본문에서 예시로 언급한 허이(賀宜)와 진진(金近)의 동화는 그 창작 시기와 게재지가 불분명하여 별도로 표시하지 않았다.

다음과 같다. 작품의 서두에서 고양이가 울음 소리를 내는 바람에 쥐는 갇아먹던 사탕 포장지를 아저씨의 안경 위에 버리고 도망간다. 식모는 쥐가 버린 사탕 포장지를 책으로 보고 떨어져 있던 책을 안경을 덮은 사탕 포장지 위에 둔다. 아저씨는 눈이 좋지 않아 안경을 찾지 못하고, 그 사이 입안에 가득 찬 가래를 창 밖으로 뱉는다. 마침 외할머니 댁으로 오고 있던 둘째 아들의 새 신발에는 아저씨가 뱉은 가래가 묻는다. 둘째 아들은 어머니를 만나면 혼날 것 같아 큰 아들의 새 신발을 신고 기차에 오른다. 기차에서는 뚱뚱한 여행객이 둘째 아들의 신발을 쳐서 벗겨지고, 둘째 아들은 신발을 집으려다 내내 모으던 카드 시리즈 한 장이 바닥에 떨어져 있는 것을 발견한다. 한 장의 카드만 모으면 자전거를 받을 수 있다는 생각에 신이 난 둘째 아들은 창가에 꺼내 놓은 휴대용 칼을 두고 내린다. 4등칸 열차표를 산 시골 사람은 3등칸에 들어와 둘째 아들이 앉았던 자리에 앉고는 둘째 아들이 두고 내린 휴대용 칼을 가지고 간다. 시골 사람은 칼을 주머니에 넣었지만 주머니에 구멍이 난 것을 모른 채 집으로 가는 길에 떨어뜨린다. 떨어진 휴대용 칼은 갑(甲) 아무개가 줍는다. 갑 아무개는 을(乙) 아무개에게 빌려준 돈을 받으러 간 것이었는데, 다른 일로 인해 이미 성이 나 있던 을 아무개는 갑 아무개와 몸 싸움을 한다. 을 아무개는 갑 아무개가 탁자에 꺼내 둔 휴대용 칼로 갑 아무개를 살해하고 시신은 자신을 고생시킨 부자의 집 뒤편에 두고 온다. 그로 인해 부자는 누명을 쓰고 수감된다. 이에 부자는 지인에게 억울함을 호소하는 내용의 편지를 쓴다. 편지에는 땅굴에 숨겨둔 금괴 항아리에 대해 쓰지만, 부자는 갑작스런 병환으로 죽는다. 한편, 쓰레기 줍는 사람은 의총(義塚)에 버려진 부자의 시신을 도굴하여 부자가 입고 있던 옷을 훔쳐가는데, 부자의 옷에서 나온 편지는 버린다. 한 애국 청년이 버려진 편지를 발견하고, 금괴를 찾는다. 금괴는 조국을 침략한 외적을 퇴치하는 일에 사용된다. 연속적으로 발생한 사건들은 청년의 나라가 국력을 회복하여 부흥하는 것으로 종결된다.

각 사건이 개별적으로 존재한다면 작품은 특별한 의미를 내포하지 않

게 된다. 평쓰카이는 연쇄적으로 발생한 사건 사이의 상관 관계를 내세우고, 세상의 모든 일이 긴밀하게 연결되어 있다는 동화의 주제적인 측면도 강조한다. 동화 속 사건 중 단 하나도 배제할 수 없으며, 지류(支流)를 이루는 사소한 사건이라도 현재 상황 또는 하나의 결과를 도출하는 데에 공헌할 수 있다는 작가의 견해를 제시한다.

이것이 바로 고양이가 울어서 생겨난 결과입니다. 왜냐하면요, 이 공적의 완성은 저장된 금을 발굴했기 때문이고, 저장된 금을 발굴한 것은 애국 청년이 편지를 주웠기 때문이고, 편지를 주운 것은 쓰레기 줍는 사람이 편지를 버렸기 때문이고, (...) (아저씨가) 안경을 찾으려 한 것은 식모가 책으로 안경을 가려 두었기 때문이고, 책으로 안경을 가려 둔 것은 쥐가 버리고 간 사탕 과자 포장지가 안경 위에 있었기 때문이고, 쥐가 사탕 과자 포장지를 안경 위에 버려둔 것은 고양이가 울었기 때문이에요. (...) 이렇게 엮히락뒤치락 하며, 서로가 서로를 발생시키는 원인과 결과는 마치 굽이굽이 흐르는 강물 같아요. (...) 만약 한 줄기라도 없다면, 지금 흐르고 있는 곳까지 흘러올 수 없을 거예요.⁹⁹⁾

즉, 〈고양이가 울어서〉는 서로 긴밀하게 이어진 여러 사건을 집성한 동화인 것이다. 평쓰카이는 동화의 말미에서 이와 같은 동화의 주제의식과 함께 연쇄적으로 발생한 전체 사건을 역순으로 한 번, 순차적으로 한 번, 모두 두 차례에 걸쳐 총괄한다. 평쓰카이가 동화의 줄거리를 재차 정리한 것은 어린이 독자가 작가의 의도를 간과할 가능성을 염두에 둔 이유를 간과할 수 없지만, 다른 한편으로는 작가 자신의 종교적 가치관을 강조한 가능성을 생각해 볼 수 있다. 이에 평쓰카이가 스승 홍일법사(弘一法師)를 따라 불교에 귀의한 점을 고려한다면, 〈고양이가 울어서〉의 서사 구조

99) “這便是貓叫一聲的結果。因爲：這大功的告成由於發掘藏金；發掘藏金由於愛國青年的捨信；捨信由於捨荒者的棄信；… (伯伯)找眼鏡，是爲了老媽子用書蓋住了眼鏡的緣故；用書蓋住眼鏡，是爲了眼鏡上有了老鼠所遺棄的酥糖包紙的緣故；老鼠把酥糖包紙遺棄在眼鏡上，是爲了貓叫一聲的緣故。… 這輾轉相生的因果，好像一條曲折的河流。倘少了一條，就流不到現在所流到的地方。” 豐子愷, 〈貓叫一聲〉(《貓叫一聲的結果》, 上海萬葉書店, 1947.9), 앞의 책, 2013, 53-57쪽 재인용.

는 불가적 관념 ‘연기론(緣起論)’과 ‘인과론(因果論)’이 연상된다.¹⁰⁰⁾

이어서 〈은화가 묻힌 토굴〉은 강인한 정신과 지나친 절제로 은화를 모은 왕 사장에 관한 이야기다. 동화에서 왕 사장은 먹지 않고, 사지 않고, 병을 고치지 않았으며, 심하게는 가족의 장례를 부족하게 치르는 등 구두쇠처럼 절약하며 은화를 모은 인물이다. 〈은화가 묻힌 토굴〉은 사건이 연이어서 발생하는 형식의 동화는 아닌데, 왕 사장이 은화를 모으는 과정에서 연쇄식 구조가 부각된다.

동화의 주인공 왕 사장은 잡화점 장사를 한다. 서술자는 그가 잡화점 일을 하던 당시의 화폐 단위에 대해 미리 제시한다.

그 때는 아직 지폐가 없었어요. 오로지 동전, 은 자오(銀角), 은화(銀洋)만 있었죠. 아마도 이 이야기를 읽는 어린 친구들은 모두 본 적이 없을 거예요. 여러분에게 알려 줄게요. 동전 30개는 은 자오 1원으로 바꿀 수 있어요. 은 자오 12개는 은화 1원으로 바꿀 수 있어요.¹⁰¹⁾

서술자는 이어서 왕 사장의 은화 저장 방식을 상세하게 설명한다.

그는 날마다 저금을 했어요. 동전 30개를 모으면 가서 은 자오 1원으로 바꿨어요. 은 자오 12개를 모으면 가서 은화 한 개로 바꿨어요. 그가 입는 옷에 주머니 두 개가 있었는데, 하나는 두루마기에 있었고 하나는 셔츠에 있었어요. 그는 규칙을 정했어요. 동전은 두루마기 주머니에 넣고, 은 자오는 셔츠 주머니에 넣기로요. 두루마기 주머니에 동전 30개가 다 모아지면 그는 그

100) 본 절에서 검토하고자 하는 창작동화 〈고양이가 울어서(貓叫一聲)〉(1947), 〈은화가 묻힌 토굴(銀窖)〉(1948), 〈빛을 위해서(爲了要光明)〉(1948)는 공통적으로 연기(緣起)·인과(因果)의 불가적 관념을 이야기로 구성한 작품이다. 연기·인과 사상은 동화 창작 이전의 수필에서 두드러지며, 예컨대 〈연(緣)〉(1929), 〈거대한 장부(大帳簿)〉(1929) 등에 드러난다. 수필과 동화를 통해 강조한 연기·인과 사상은 ‘모든 존재는 그것을 형성시키는 원인과 조건에 의해서, 그리고 상호관계에 의해서 존재하고 소멸한다’는 인생의 철리(哲理)를 설명하는 용어이다.

101) “那時候還沒有鈔票，只有銅板、銀角子和銀洋錢。讀這故事的小朋友們，恐怕都是沒有見過的。我告訴你們：三十個銅板換一個銀角子。十二個銀角子換一塊銀洋錢。” 豐子愷, 〈銀窖〉《兒童故事》第2卷 第5期, 1948.5), 앞의 책, 78쪽 재인용.

것을 꺼내서 은 자오 1원으로 바꿨고, 셔츠 주머니에 숨겼죠. 그러면 두루마기 주머니는 비었어요. 셔츠 주머니에 은 자오 12개가 다 모아지면 그는 그것을 꺼내서 은화 1원으로 바꿨고, 베개 밑에 숨겼어요. 그러면 셔츠 주머니는 비었어요. 베개 밑에 은화 10개가 다 모아지면 그는 그것을 꺼내 종이로 잘 싸서 상자에 숨겼어요. 그러면 베개 밑에는 아무 것도 없게 되는 거예요. 상자에 은화 몽치 10개를 다 모으면 100원이 돼요. 그는 질긴 종이로 잘 싸서 땅굴에 숨겼어요. 그러면 상자 안에는 아무 것도 없게 되는 거예요. 땅굴에 질긴 종이 몽치 10개를 다 모으면 1000원이 돼요. 그는 삼베로 잘 싸서 그것을 ‘정(丁) 몽치’라고 불렀어요. 정 몽치는 은화 1000원 몽치인 거예요.¹⁰²⁾

이처럼 〈은화가 묻힌 토굴〉에 보이는 연쇄식 서사 구조는 왕 사장의 저축 방법을 통해 묘사된다. 왕 사장이 번 돈을 화폐 단위 별로 나누어 체계적으로 모아서 은화 1000원 몽치를 관리하는 방법은 꼬리에 꼬리를 무는 방식으로 그려진다.

마지막 예시로 〈빛을 위해서〉는 주인공 만부(萬夫)가 집 안에 햇빛이 비취게 하는 데 필요한 물건을 구하러 전전공공하는 내용의 동화다. 만부의 집 창문은 열쇠가 독특해서 맞는 열쇠가 반드시 있어야 하는데, 만부는 창문 열쇠를 잃어버린다. 열쇠 수리공을 데려오기 위해 만부는 배를 타러 간다. 수리공을 데리러 가는 뱃길은 험해서 장대가 반드시 필요했는데, 배에는 노만 있고 장대가 없는 상황에 놓인다.

대나무 장대를 만들어 오기 위해서 만부는 우선 부엌에 뿔나무용 칼을 찾

102) “他一天一天地積存起來，積了三十個銅板，就去換一個銀角子。積了十二個銀角子，就去換一塊銀洋錢。他身上有兩隻袋，一隻在大褂上，一隻在襯衣上。他規定：銅板藏在大褂袋裡，銀角子藏在襯衣袋裡。大褂袋裡的銅板積滿了三十個，他就拿出來，去換一個銀角子，藏在襯衣袋裡，大褂袋就空了。襯衣袋裡的銀角子積滿了十二個，他就拿出來，去換一塊銀洋錢，藏在枕頭底下，襯衣帶就空了。枕頭底下的銀洋錢積滿了十塊，他就拿出來，用紙包好，藏在箱子裡，枕頭底下就空了。箱子裡的銀洋錢積滿了十包，就是一百元，他就用皮紙封好，藏在地窖裡，箱子裡就空了。地窖裡的皮紙包積滿了十包，就是一千元，他就用麻布包好，叫做‘丁包’。丁包就是一千塊銀洋錢的包。” 豐子愷, 위의 글, 79쪽.

으러 갔습니다. 아무리 찾아도 찾을 수가 없었어요. (...) 만부는 생각을 해 보고 말했어요. “방법이 있어요. 동촌 이 선생님댁 커다란 자석이 있대요. 내가 가서 빌려 오겠소. 긴 밧줄로 꼭 묶어서 우물 바닥까지 매달아 내리면, 땔나무용 칼이 자석에 딱 붙어서 꺼낼 수 있을 거예요.”¹⁰³⁾

전날 만부의 부인이 우물에 빠뜨린 땔나무용 칼을 꺼내기 위해 만부는 자석을 빌리러 간다. 그러나 자석은 바닥 나무 판자 사이에 빠지고 없었다. 나무 바닥을 해체하기 위해 만부는 목공 왕(王) 씨를 찾아간다. 그러나 목공 왕 씨는 발작을 일으켜서 한 시간이 지나야 일어날 수 있었다. 만부는 목공 왕 씨를 깨우기 위해 북촌(北村)의 나이든 의사를 찾아간다. 비가 갑자기 내려서 우산이 필요했는데, 의사는 다른 사람에게 우산을 빌려줬기 때문에 우산이 없었다. 늙은 의사를 데려가기 위해 만부는 우산을 빌리러 옆집으로 간다. 그러나 옆집 우산은 누각에 있고, 누각에 올라갈 때 필요한 사다리가 없었다. 누각에서 우산을 가져오기 위해 만부는 토지신 사당에 사다리를 빌리러 간다. 그러나 사다리가 있는 사당 정원의 열쇠는 주지 스님에게 있었고, 주지 스님은 장(張) 씨네 집에서 사십구제를 치르는 중이었다. 정원 열쇠를 받기 위해 만부는 장 씨네로 간다. 이 때 이미 날이 개서 우산도, 사다리도, 정원 열쇠도 빌릴 필요가 없었지만, 본래의 목적을 잊은 만부는 주지 스님을 찾아간다. 그러나 주지 스님은 정원 열쇠를 찾지 못하고, 정원 열쇠를 맞추기 위해 만부는 다시 배를 빌리러 선착장에 간다. 만부는 본래 장대를 필요로 하던 아침을 떠올리지만, 목전의 일만 생각하며 장대를 만들기 위해 도끼를 찾으러 간다. 이처럼 〈빛을 위해서〉를 통해서도 연쇄식 구조가 나타난다. 이는 동화의 서두부터 결말까지 상기 인용문의 구조가 적용되고, 각 상황에 필요한 물건을 찾으러 가는 장면이 반복적으로 펼쳐진다.

103) “爲了要砍竹竿，萬夫先到竈房裡去找柴刀。找來找去找不到。… 萬夫想了一想，說：‘我有辦法。東村李先生家裡有一塊大吸鐵石。我去把它借來，用長繩縛牢了，掛到井底裡，柴刀被吸鐵石吸牢，就好拉出來了。’” 豐子愷，〈爲了要光明〉(《兒童故事》第2卷第8期，1948.8)，앞의 책，100쪽 재인용。

〈고양이가 울어서〉, 〈은화가 묻힌 토굴〉, 〈빛을 위해서〉의 연쇄식 서사 구조는 반복의 효과를 발휘하여 복잡하고 긴 편폭의 동화에 시적 리듬감을 부여한다. 각 작품의 시적 리듬감은 어린이 독자에게 흥미를 주며, 이는 평쓰카이가 독자를 고려하여 창작한 점을 상기시킨다. 나아가 이와 같은 형식의 창작동화는 평쓰카이 수필을 통해 확인한 바 있는 불가(佛家)의 ‘연기’·‘인과’ 사상으로부터 받은 영향 또한 있다고 여겨진다.

제3절 삽화와 텍스트의 대위 관계

평쓰카이는 1922년 12월 춘휘중학교(春暉中學) 학보 《春暉》에 〈경자언 선생의 강연(經子淵先生底演講)〉, 〈여자손님—닝보 여자 사범학교(女來賓—寧波女子師範)〉를 발표하면서 만화가로 주목받기 시작한다. 이어서 1925년 12월, 정전뒤틀(鄭振鐸)의 조언과 도움으로 문학주보사(文學週報社)를 통해 《쓰카이 만화(子愷漫畫)》를 출판하며 평쓰카이는 본격적으로 만화가로서의 삶을 시작한다. 수십 년 동안 만화 창작을 이어간 평쓰카이는 자신의 동화에도 직접 그림을 그린다. 이는 텍스트 작가와 그림 작가가 일치하는 보기 드문 형식의 동화라는 의의를 지닌다. 평쓰카이의 창작동화는 작가 자신이 텍스트의 내용을 고려하여 그린 삽화가 텍스트를 수반하는 유형의 동화다.¹⁰⁴⁾ 그의 동화는 텍스트가 서사를 전개하며, 그림은 텍스트의 이해를 돕는다. 여기서 평쓰카이 동화의 그림을 ‘삽화’로 칭한 것은 작품의 절반 이상이¹⁰⁵⁾ “글 전체 서사에 한 개에서 서너 개의 그

104) ‘삽화’는 문장에 부수해서 그 내용을 보완하고 독자의 이해를 돕기 위해 공간적 배경·인물 형상 등을 묘사하여 글에 삽입한 그림을 말한다. 이는 그림책에 사용한 그림과는 달리 텍스트의 주체가 아니므로, 평쓰카이 창작동화의 그림은 삽화이다. 또한 평쓰카이의 단컷 만화는 그림 묘사와 제목으로 주제와 내용을 파악할 수 있는 것에 반해, 창작동화의 삽화는 텍스트를 부수하므로 본 장에서는 평쓰카이 창작동화에 실린 그림 중 연환화(連環畵)를 제외하고 모두 ‘삽화’로 일컫기로 한다.

림”¹⁰⁶⁾을 수반하고, 그림이 텍스트 내용을 보조하기 때문이다. 그러므로 그림책은 그림이 주체가 되므로, 평쓰카이의 창작동화는 그림책이 아닌 삽화가 들어간 동화로 보아야 한다. 본 절은 평쓰카이 창작동화의 그림과 텍스트를 동등하게 두고 그 관계 규명에 중점을 두기 보다 그림이 삽화인 점에 주목하고, 동화에 사용된 삽화와 텍스트의 관계가 만들어 내는 의의를 살펴보고자 한다.

평쓰카이는 만화 창작에 있어서 그림과 화제(畫題)의 상호 작용을 중시했다. 그가 그림과 화제의 관계를 중시하게 된 계기는 〈회화와 문학(繪畫與文學)〉(1933)을 통해 확인할 수 있다. 그는 일본 유학 시절 중고서적 노점상에서 보았던 다케히사 유메지(竹久夢二)의 화집(畫集)을 접하며 그림과 화제의 상호 작용이 만들어 내는 효과를 발견한다.

그 작품들이 나에게 깊은 감동을 줄 수 있던 것은, 내 생각에 그런 종류의 그림이 형식미와 내재적 의미의 아름다움을 모두 갖췄기 때문이라고 본다. 다시 말하자면, 회화적 효과와 문학적 효과를 겸하고 있기 때문이라는 말이다. 이런 종류의 그림은 미적 형상을 묘사할 뿐 아니라, 형상에서도 반드시 일종의 미적 의의가 드러난다. 형상으로 문자를 대신하여 시를 짓는다고도 할 수 있다. 그래서 이런 그림의 화제는 매우 중요하다. 그림의 효과는 십중 팔구 그림의 제목으로 인해 생겨나기 때문이다.¹⁰⁷⁾

평쓰카이는 유메지로부터 받은 자극을 일찍이 만화 창작을 통해 실천했다. 그는 특히 실생활을 그림으로 표현하면서 장면을 부각시킬 수 있는

105) 총 22편의 동화 중 17편은 작품마다 한 컷에서 네, 다섯 컷의 그림이 들어 있으며, 이는 삽화책의 특징과 일치한다.

106) 마리아 니콜라예바는 이를 ‘삽화책’에 대한 정의로 제시한다. 마리아 니콜라예바의 지음, 《그림책을 보는 눈》, 서정숙 외 옮김, 마루벌, 2011, 30쪽.

107) “它們的所以能給我以深切的感動者，據我想來，是因為這種畫兼有形象的美與意義的美的緣故。換言之，便是兼有繪畫的效果與文學的效果的緣故。這種畫不僅描寫美的形象，又必在形像中表出一種美的意義。也可說是用形象來代替了文字而作詩。所以這種畫的畫題非常重要，畫的效果大半為著有了畫題而發生。” 豐子愷，〈繪畫與文學〉(《文學》，1933.12)，《繪畫與文學》，岳麓書社，2012，35쪽 재인용.

제목이나 짧은 설명구로 작자의 의도를 효과적으로 전달하는 것에 힘썼다. 평쓰카이가 중시한 그림과 화제의 관계는 그림책 연구 분야에서 상용하는 용어 중 ‘대위법(counterpoint)’으로 설명할 수 있겠다. ‘대위법’은 그림책에서 그림과 글이 모순되는 관계를 말한다. 그림과 글의 모순 관계는 시점의 불일치, 묘사하는 내용의 불일치 등 반어적인 표현을 통해 독자에게 풍부한 상상의 여지를 남기기도 하며, 또는 다른 두 매체가 나타내는 의미를 서로 확장하거나 강조한다.¹⁰⁸⁾ 평쓰카이 창작동화에 사용된 삽화는 대개의 경우 ‘대위법’의 하위 분류인 ‘강화(expanding)’ 및 ‘확장(enhancing)’에 속한다. 이성엽(2014)은 ‘강화’ 및 ‘확장’에 대해 “그림이 글의 내용을 덧붙이면서 글의 내용을 확장시키는 경우”¹⁰⁹⁾를 ‘강화’로 정의했으며, 마리아 니콜라예바 등(2011)은 “그림 이야기가 글 이야기와 다를 뿐 아니라 훨씬 더 풍부할 수 있”¹¹⁰⁾게 하는 것으로 설명하고 있다. 이성엽과 마리아 니콜라예바 등이 제시한 강화·확장 형식은 평쓰카이 만화의 그림과 화제 또는 동화에 사용된 삽화와 텍스트를 통해 발견된다. 평쓰카이의 만화와 삽화의 강화·확장 형식은 화제와 텍스트를 강조하거나 강화한다. 이에 본 장에서는 용어 사용의 통일과 혼동의 방지를 위해 ‘강화’로 표현하겠다.

108) 마리아 니콜라예바 외 지음, 《그림책을 보는 눈》, 서정숙 외 옮김, 마루별, 2011, 41-48쪽 참조.

109) 이성엽, 《그림책, 해석의 공간》, 마루별, 2014, 5-6쪽.

110) 마리아 니콜라예바 외 지음, 앞의 책, 45쪽.

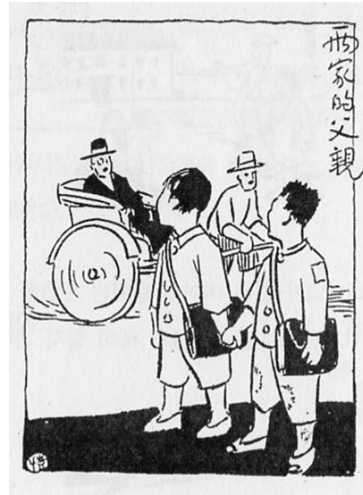


그림 1. 〈두 가정의 아버지(兩家的父親)〉

그림 1은 총 네 사람이 등장한다. 화면 앞쪽에 두 아이가 서로 손을 잡고 뒤쪽을 쳐다보고 있고, 아이들이 바라보는 후방에는 인력거를 끄는 성인 남성과 그것을 타고 가는 성인 남성이 배치되어 있다. 또한 그림 1의 화제를 통해 단순한 한 컷의 만화가 두 성인 남성의 직업·경제적 지위를 묘사한 것으로 이해할 수 있다. 이는 두 남성 앞에 위치하고 있는 두 어린 아이의 복장과 손을 잡은 모습으로 그림의 대조 효과는 강화된다. 좌측 아이의 복장과 가방은 깨끗하고 단정한 반면, 우측 아이의 복장에는 기운 흔적이 많고 머리와 다리는 지저분하다. 또한 두 아이의 시선은 각 아이의 아버지로 추측되는 성인 남성을 향하고 있어 화제에 내포된 문학성을 더 강화한다. 마지막으로, 두 아이가 있는 곳과 두 남성이 있는 곳의 지면 색이 흑과 백으로 대비를 이루며 제목에 대한 그림의 강화 역할은 절정에 이른다.



그림 2. <매복(埋伏)>



그림 3. <파업(罷工)>

그림 2는 세 아이들의 모습을 묘사하고 있다. 좌측의 두 아이는 건물의 벽을 따라 걸어오고 있고, 우측의 한 아이는 벽이 꺾어지는 모퉁이에서 뒷짐을 지고 서 있다. 모퉁이에 서 있는 아이의 기대하는 표정과 그림 2의 제목을 통해 그가 등에 숨기고 있는 긴 막대는 장난을 위한 도구로 예측할 수 있다. 그림 2에서 주목해 볼 점은 세 아이의 표정이다. 모퉁이에 있는 아이의 무언가를 기대하는 표정과 달리 걸어오고 있는 두 아이는 눈을 포함하여 표정 묘사가 거의 없다. 평쓰카이는 걸어오는 아이들의 표정을 생략함으로써 모퉁이에 있는 아이의 행동, 즉 화제 <매복(埋伏)>을 강조하며, 화제의 의미를 강화하고 있다.¹¹¹⁾ 한편 그림 3은 두 아이의 모습을 묘사한다. 두 아이는 서로 등을 돌리고 반대 방향을 향해 서 있다. 남자 아이는 뒷짐을 지고 여자 아이는 팔짱을 끼고 있으며, 아이들은

111) 만화에서 구체적인 표정을 생략한 근본적인 이유는 <만화를 창작한 지 20년(漫畫創作二十年)>(1947)[이후 작가가 내용을 수정 및 보완하여 <나의 만화(我的漫畫)>로 제목을 바꾸고, 《연연당 수필(緣緣堂隨筆)>(1957)에 수록함.]에서 밝히고 있다. “그림의 뜻은 붓보다 앞서야 한다. 뜻이 드러나기만 한다면, 붓은 따르지 않아도 무관하다. 비단 붓이 따르지 않아도 무방할 뿐만 아니라, 때로는 붓이 따라와서 도리어 번잡해 질 때가 있다. (作畫意在筆先, 只要意到, 筆不妨不到; 非但筆不妨不到, 有時筆到了反而累贅.)” 豐子愷, <漫畫創作二十年>(《率真集》, 1947.), 《豐子愷散文—勞者自歌》, 浙江文藝出版社, 2014, 291쪽 재인용.

모두 표정을 찡그리고 있다. 아이들의 발 밑에는 호미, 갈퀴가 어지럽게 놓여 있고, 아이들 뒤로는 모래성으로 보이는 배경이 배치되어 있다. 이를 통해 두 아이가 모래 장난을 하던 중 다툼이 일어나 놀이를 중단하고 대치하는 상황임을 알 수 있다. 그림 3의 장면과 화제 〈파업(罷工)〉은 어린이들의 놀이가 성인에게 가볍고 사소한 것이지만, 어린이들은 심각하게 느끼며 하나의 중요한 ‘일’로 여기는 점을 시사한다. 평쓰카이는 이와 같이 만화와 화제 간의 상호 영향 관계를 통해 양자를 긴밀하게 결합하며 자신의 의도를 강조한다.

평쓰카이의 만화는 그림 1~3의 경우처럼 제목으로 인해 만화의 묘사와 작가의 의도가 강화되는 작품이 큰 비중을 차지한다. 반면 만화와 화제의 관계를 평쓰카이 창작동화에 적용했을 때, 삽화와 텍스트 간의 긴밀성은 찾기 쉽지 않다. 그 이유는 평쓰카이 동화에 사용된 그림이 텍스트를 보조하는 삽화의 본질과 직결된다. 그러나 만화와 화제 관계의 강화 효과가 평쓰카이 창작동화에 잘 드러나지 않는 것일 뿐, 전혀 없는 것은 아니다. 동화의 경우, 편폭이 길고 의미가 복잡한 텍스트가 간결한 필치의 삽화를 통해 강조되고 강화된다.



그림 4.

그림 4는 펑쯔카이(豐子愷)의 창작동화 〈사기꾼 이야기(騙子)〉(1948) 결말 부분의 삽화다. 그림 4에는 두 남성이 등장하며, 창문이 열린 방 안에서 귓속말로 얘기하고 있다. 귓속말을 하는 남성의 표정은 그의 손에 가려져 드러나지 않지만, 모자를 쓴 남성은 왼팔을 허리춤에 넣고 만족스런 표정을 짓고 있다. 그림 4의 오른쪽 상단을 통해 장면의 해당하는 본문을 알 수 있다. 삽화에 화제 형식으로 기술되어 있는 문장은 “유명한 화가는 간사한 계략을 그에게 알려줬어요(大畫家把奸計告訴他).”¹¹²⁾이며, 본문에는 ‘그(他)’를 ‘중개인(捐客)’으로 지칭한다. 여기서 두 가지 사항에 대해 주목해 보고자 한다. 첫째, 본문의 ‘간사한 계략(奸計)’은 삽화에서 두 인물이 귓속말하는 행위로 형상화된다. 이는 어린 독자가 이해하기 어려울 수 있는 텍스트의 일부를 ‘귓속말’의 비밀스러운 분위기에 주목하여 삽화를 통해 구체적인 행동으로 강화한 것이다. 둘째, 삽화 속 인물들의 후방에 있는 창문은 장면의 분위기를 역설적으로 강화한다. 텍스트의 ‘간사한 계략’과 삽화의 ‘귓속말 행위’는 장면의 은밀한 분위기를 조성하면서 삽화 속 열려 있는 창문은 모순적으로 개방된 상황을 보여주고 있다. 이와 같이 텍스트와 삽화는 전반적으로 비밀스러운 분위기를 강조하는 반면, 활짝 열린 창문은 두 인물이 상의한 계략이 외부에 알려질 수 있는 가능성이기 때문에 작품 감상에 불안 요소를 제공한다. 즉 열린 창문은 비밀스러운 장면 묘사에 있어서 역설의 효과를 일으킨다.

112) 豐子愷, 〈騙子〉, 앞의 책, 52쪽.



그림 5.



그림 6.

그림 5와 그림 6은 〈영혼이 있는 세계(有情世界)〉(1947)의 삽화다. 〈영혼이 있는 세계〉는 아인(阿因)이라는 어린이가 꿈 속에서 밤에 달님 누나와 뒷산으로 소풍을 가서 민들레, 소나무, 진달래, 구름 아저씨, 시냇물과 함께 이야기를 나누는 내용의 환상성이 가미된 작품이다. 평쓰카이는 달, 구름, 꽃, 나무 등의 자연물에 감각과 감정을 표현하는 능력을 부여하여 ‘영혼이 있는 세계’를 창조한다. 텍스트에 근거하면 〈영혼이 있는 세계〉는 아인과 다른 자연물의 대화를 중심으로 전개된다. 반면, 동화를 전개하는 텍스트와 다르게 삽화는 텍스트를 보조하고, 위의 두 컷만이 장면을 묘사한다.

그림 5와 그림 6은 텍스트의 이해를 돕는 역할을 하는 것으로 보이지만, 사실 〈영혼이 있는 세계〉의 텍스트와 삽화는 전혀 다른 초점을 지닌다. 앞서 언급한 것과 같이 텍스트의 주인공은 어린 남자아이 아인이다. 반면, 그림 5와 그림 6에는 오로지 달의 평온한 표정만 묘사되어 있다. 텍스트로 묘사된 주인공인 아인을 포함하여 소풍 가는 길에 만난 민들레들(蒲公英們), 산 정상에 올라 만난 소나무들(松樹們), 진달래 동생들(杜鵑花們), 구름 아저씨(白雲伯伯), 시냇물 동생(溪澗妹妹) 등의 감정은 전혀 표현되어 있지 않다. 먼저 그림 5에는 계단 끝의 민들레가 아인을 향해

기울어져 있는 모습이 보인다. 이는 텍스트에서 ‘민들레들’이 아인에게 소풍에 데려가 달라고 얘기하는 장면을 그림으로 표현한 것이다. 그러나 그림 5는 텍스트에서 아인이 ‘민들레들’을 소풍에 데려가기 위해 당기자 아픔을 느끼는 ‘민들레들’의 형상은 표현하지 않고 있다. 그림 6은 울곧게 뻗은 소나무, 바위 탁자 아래에 웅기종기 모여있는 진달래, 달을 둘러싸고 있는 구름의 모습이 묘사되어 있다. 그러나 그림 5와 마찬가지로 각 자연물들에 대한 텍스트상의 묘사와 불일치 하여 삽화에서는 자연물들이 의인화되어 있지 않다. 또한 그림 5와 그림 6은 공통적으로 주인공 아인의 형상을 뒷모습으로 처리하여 독자는 그의 표정과 감정을 확인할 수 없다.

이와 같은 〈영혼이 있는 세계〉의 텍스트와 삽화의 모순 관계는 이질감을 일으키기보다 새로운 정보를 제공한다. 모순 관계에서 발견할 수 있는 새로운 점은 텍스트에 표현하지 않은 정보를 삽화에 심어둔 작가의 의도로 볼 수 있다. 펑쓰카이는 〈영혼이 있는 세계〉의 삽화로써 ‘달’의 존재를 텍스트보다 부각시키고 있다. 이는 〈영혼이 있는 세계〉가 ‘대위’형식의 동화인 점을 보여준다. 텍스트에 묘사된 달의 형상은 아인의 소풍길에서 가장 오래 동행하는 친구지만, 삽화에 그려진 달은 아인과 주변의 모든 것을 관찰하는 동화 세계의 중심이자 유일하게 감정을 표출하는 형상으로 그려져 텍스트와 삽화가 서로 모순되기 때문이다.



그림 7.



그림 8.

그림 7~9는 모두 <고양이가 울어서(貓叫一聲)>(1947)에 사용된 삽화다. <고양이가 울어서>는 고양이가 울음 소리를 내는 것으로부터 이야기가 시작되어 그 후로 여러가지 사건이 연쇄적으로 발생하면서 결국은 국가의 융성에 이르게 되는 동화다. 그림 7~9는 연쇄적으로 발생하는 사건 중 일부에 해당한다. 먼저, 그림 7은 얼굴까지 가린 사람이 한밤 중에 죽은 것으로 보이는 사람을 줄로 묶어서 꺼내고 있다. 본문은 “고물 줍는 사람은 금속 도구를 가지고 슬며시 의총 구석으로 왔고, 관에 누워있는 부자를 몰래 찾아갔어요. (拾荒的身懷鐵器, 偷偷地來到義塚的一角, 密訪財主於施棺材中.)”¹¹³⁾라는 구절로 그림 7에 대한 묘사를 시작한다. 텍스트를 그림 7과 대조하며 본다면, 검은 옷을 입은 사람은 본문의 ‘고물 줍는 사람’이며, 줄에 묶인 사람은 ‘부자의 시체’라는 정보를 알 수 있다. 이어지는 텍스트에는 고물 줍는 사람이 부자의 갖가지 의복과 신발 등을 훔쳐가는 장면이 묘사된다. 여기서 텍스트의 ‘슬며시(偷偷地)’와 ‘몰래 찾아갔어요(密訪)’는 그림 7에서 그 의미가 강화된다. 그림 7은 고물 줍는 사람의 옷을 검은색으로 설정하고 그의 얼굴까지 복면으로 가린 점은 시체를 도굴하는 은밀한 행동이라는 정보를 독자에게 암시하며, 텍스트의 표현이

113) 豐子愷, 〈貓叫一聲〉, 앞의 책, 48쪽.

나타내는 분위기는 강화된다. 또한 고물 줍는 사람의 손만 드러내어 묘사한 점을 통해 강조되고 있다.

그림 8은 한 남성이 등을 돌린 채 무언가를 보고 있는 장면이다. 남성은 길 모퉁이에 서 있으며, 그의 오른쪽에는 ‘종이를 아깝시다(敬惜字紙)’라고 적힌 바구니가 놓여 있다. 그림 8과 대응하는 본문은 “동시에 그의 눈은 담 구석에 있는 또 다른 종이 쪽지를 발견했어요. (...) 그는 조심스럽게 종이 쪽지를 펼쳤어요. (同時他的眼睛注意到牆角里另有一團字紙. ... 他小心地把信殼解開, ...)”¹¹⁴⁾이다. 그림 8의 남성은 식민 국가의 애국 열사이며, 종이를 주우러 다니는 사람으로 위장하여 통치 국가의 동태를 암암리에 순찰한다. 남성이 하고 있는 암행과 텍스트의 ‘조심스럽게(小心地)’라는 표현은 그림 8을 통해 강화된다. 즉, 텍스트에는 드러나지 않았지만, 그림 8에서 묘사한 남성의 뒷모습은 텍스트의 은밀하고 조심스러운 분위기를 강화한다. 또한 남성의 표정이나 쪽지의 모양 등 구체적인 부분은 묘사하지 않음으로써 독자가 삽화의 초점과 텍스트의 분위기에 집중하도록 이끈다.

114) 豐子愷, 위의 글, 52-53쪽.



그림 9.

그림 9는 앞서 언급한 삼화의 예시와 다른 양상을 보인다. 그림 9에는 창살 너머로 한 남성이 누워 있다. 또한 남성과 연결되어 있는 말풍선 안에는 나무 아래 큰 구덩이에 묻혀 있는 항아리 10개가 그려져 있다. 삼화만 본다면, 누워 있는 남성이 수많은 항아리를 생각하고 있는 상황으로 유추할 수 있다. 그러나 본문에서 제시하는 구체적인 정보는 유추할 수 있는 상황과 판이하다. 삼화 속 누워 있는 남성은 갑작스럽게 죽은 부자이며, 항아리에는 부자가 아무도 모르게 모아온 순금괴가 가득 들어 있다.

부자는 죄를 선고 받고 감옥에 수감되었어요. (...) 그에게는 순금괴가 열 항아리만큼 있었어요. 집 뒤 정원에 숨겨두었는데, 오동나무 결의 땅굴에 있었지요. 이 일은 그의 나이든 아내를 제외하고 아는 사람은 세상에 없었어요. (...) 생각지도 못하게 그날 밤 부자는 옥중에서 병이 났어요. 처음에 정신이 혼미해 지더니, 이어서는 눈을 크게 뜨고 입은 벌어졌어요. 나중에는 인사불성이 되었죠. 오경(五更)이 되지 않았을 무렵 갑자기 세상을 떠났답니다.¹¹⁵⁾

115) “財主就定罪下獄，財產全部充公。… 他有足赤金條十大翁，密藏在住宅後院落中，梧

그림 9와 연결되는 텍스트의 묘사는 상당히 길다. 텍스트의 장면을 구분해 본다면, 1) 감옥에 수감된 부자, 2) 부자와 아내만이 알고 있는 순금괴 항아리, 3) 감옥에서 죽은 부자로 나뉘어진단다. 따라서 그림 9는 세 장면을 총괄해서 표현한 것이다. 그림 9는 ‘대위법’의 예시로, 텍스트의 구체적인 묘사를 한 장면에 축약적으로 묘사함으로써 삽화의 텍스트는 더욱 긴밀하게 된다.

평쓰카이 창작동화에 사용된 삽화는 대부분 텍스트와 대응하여 그대로 묘사한다. 한편 삽화와 텍스트가 모순되는 정보를 제시하거나, 삽화가 텍스트의 의미를 강화하는 경우도 드물게 보인다. 이러한 경우의 삽화와 텍스트는 그림책 연구에서 사용하는 ‘대위’형식으로 설명할 수 있다. 평쓰카이는 만화 창작에서 형성된 문학적 예술관을 자연스럽게 동화 창작에도 적용했기 때문에 ‘대위’형식의 삽화와 텍스트를 구상할 수 있었다. 이는 평쓰카이가 동화 작가이면서 동시에 삽화 작가라는 이점을 효과적으로 활용한 결과이며, 또한 평쓰카이 창작동화에서 가장 부각되는 형식상 특성으로 볼 수 있다.

桐樹旁邊的地窖裡。這件事除了他的老妻以外，世間沒有第三個人知道。…不料這一天晚上，財主在獄中生起病來。起初神思昏迷，繼而目瞪口呆，後來人事不省。五更未到，一命嗚呼。” 豐子愷, 위의 글, 45-48쪽.

제5장 결 론

펑쯔카이(豐子愷)는 중국의 문학가이자, 만화가이며, 교육가로서 창작·출판·번역·교육 등 다양한 분야에 종사하며 복합적인 예술관을 형성한 인물이다. 일찍이 수필과 만화(漫畫) 창작으로 두각을 드러낸 펑쯔카이는 자신의 예술관 및 교육관을 작품에 투영하였다. 또한 어린이의 마음을 동경하여 외국의 작품을 개작한 것이 아닌 자신만의 창작동화를 집필한 점은 중국 아동문학 발전에 이바지한 것으로 여겨진다. 그 중 펑쯔카이 창작동화에서 특히 주목할 만한 점은 한 작가가 텍스트를 창작한 것에서 나아가 동화에 넣을 삽화까지 안배해 둔 것이다. 이는 당시 중국 아동문학 작품에서 더욱 두드러지는 점으로 볼 수 있다.

펑쯔카이의 수필과 만화는 모두 동심 예찬의 정서와 현실에 대한 불만을 분명하게 표출하는데, 이는 동화 창작의 시발점이 되었다. 먼저 펑쯔카이는 스승 홍일법사(弘一法師)로부터 전수(傳授) 받은 불교적 세계관, 일본 유학 시기의 동심주의 아동문학 기조, 아동본위(兒童本位) 관념이 풍미한 귀국 이후 중국 아동문학계 사조를 결합하여 자신만의 동심 예찬적 입장을 형성할 수 있었다. 어린이들의 진실함, 사리사욕 없는 순수함, 한계가 없는 창의성, 그리고 한 가지 일에 전념하는 열정은 이미 성인이 된 펑쯔카이가 되찾을 수 없는 어린이들의 본성이었다. 이에 펑쯔카이는 동심을 예찬했으며, 어린이들을 동경했다. 그러나 그가 순수한 동심과 어린이들의 열정적인 행동에 집중할수록 황금시기[黃金時代]를 이미 지나온 성인들의 모습에 대해 거부감을 느꼈고, 이에 대한 펑쯔카이의 개인적 불만은 확대되었다. 펑쯔카이의 불만은 1920년대 후반부터 1930년대에 걸쳐 수필 및 만화 창작을 통해 동심 예찬의 태도와 함께 직접적으로 표출했다. 나아가 중일 전쟁의 발발로 인한 피난, 중국 남부 지역을 전전하며 목도한 전쟁의 참상, 펑씨(豐氏) 집안 가옥이자 불교적 가치관을 반영한

‘연연당(緣緣堂)’의 화재 사건 등을 연이어 경험함으로써 현실사회에 대한 불만은 더욱 증대된다. 평쓰카이는 전쟁 시기 연이은 경험으로 증대된 불만에 대해 개인적인 사건으로 인한 절망보다 중국 민족이 받은 정신적 상처에 의해 말미암은 것으로 밝혔다. 이 시기부터 평쓰카이는 수필과 만화를 통해 현실사회 및 성인에 대한 비판적 태도를 완강하게 표현했으며, 동심과 현실을 대하는 두 방향의 입장은 서로 결합되어 1930년대 중반 첫번째 창작동화를 저술했다. 이와 같은 평쓰카이의 창작동화는 동심 예찬의 입장이 창작의 기반을 이루면서 현실 비판적 메시지를 전달하는 작품이 양적으로 우세하다.

평쓰카이는 <어린 종이돈의 모험기(小鈔票歷險記)>(1936)와 <문명국(文明國)>(1944)으로 동화 창작의 서막을 열었다. 두 편의 동화는 이후 1947~48년 집중적으로 발표된 평쓰카이 창작동화의 근간이 되었다. <어린 종이돈의 모험기>와 <문명국>을 비롯한 평쓰카이 동화는 전반적으로 현실 비판적 태도를 내포한다. 현실 비판 의식을 부각시킨 작품은 비슷한 주제 의식으로 구분할 수 있다. 본 논문에서는 각 작품을 크게 현실과 연결된 이상사회 건설, 의인화 및 일반 민중의 생활상 묘사, 기만 행위에 대한 경계·과학적 사유의 긍정 등의 교훈 전달로 분류하여 그에 해당하는 평쓰카이 동화의 내용을 살펴보았다. 그러나 예외적으로 <영혼이 있는 세계(有情世界)>(1947), <난은 심고 쑥은 심지 않았는데(種蘭不種艾)>(1947), <어느 여름날의 오후(夏天的一個下午)>(1947)는 현실 비판적 주제 의식 및 교훈을 뚜렷하게 전달하지 않는다. 비록 세 편의 동화는 평쓰카이 창작동화의 규격화된 틀을 이탈한 작품이지만, 흥미와 환상성을 가미하여 아동문학으로서 내용적 특질을 강조한 점이 두드러진다. 세 편의 동화를 제외한 다수 작품에서 현실 비판적 주제를 전달하는 경향이 지배적인 점은 어린이 독자가 작품을 감상하며 천천히 수용하는 방식을 학습하도록 돕는다.

이와 같이 평쓰카이 창작동화는 전반적으로 교훈에 치중하고 심오한 주제 의식을 제시하며, 어린이 독자에게 비교적 높은 작품 감상의 수준을

요구한다. 때문에 어린이 독자가 주제와 교훈, 작품 이면에 가려져 있는 작가의 의도를 발견하고 완벽하게 이해하는 것은 평쓰카이의 창작동화를 접하자마자 가능한 것은 아니다. 이에 평쓰카이는 동화의 형식을 활용하여 어린이 독자에게 접근한다. 이는 어린이 독자에게 작품에 친근감과 흥미를 쉽게 느낄 수 있도록 유도한다. 먼저, 평쓰카이 창작동화는 동시대 중국 아동문학 기조를 수용하여 민담 및 우언 형식을 활용한 작품이 과반수 이상을 차지한다. 그의 동화는 동시대 아동문학의 영향을 받아 형성된 일면도 드러나는 반면, 작가의 개성이 두드러지는 형식적 특성도 갖추고 있다. 이는 연쇄식 서사 구조와 삽화의 사용을 통해 확인할 수 있다. 연쇄식 서사 구조는 한 편의 동화에서 서로 다른 플롯 또는 서로 다른 내용의 단락이 연속적으로 이어지는 구조를 말한다. 이는 동화 장르의 구조 반복과 유사한 효과가 발생하기 때문에 작품에 운율감을 더하며, 형성된 운율감으로 인해 어린이 독자는 작품 감상의 흥미를 느끼게 된다. 비록 평쓰카이 창작동화 중 연쇄식 서사 구조를 활용한 작품은 소수에 불과하지만, 연기(緣起)·인과(因果) 등의 불가적 세계관을 유추할 수 있으며 운율감까지 더해져 독특한 형식으로 볼 수 있다. 한편, 평쓰카이 창작동화의 가장 부각되는 형식적 특성은 삽화의 사용이다. 이는 텍스트와 삽화 모두를 한 명의 작가가 창작했기 때문에 독특한 형식으로 여겨진다. 동화에 그림을 추가한 점은 어린이 독자에 대한 배려를 유추할 수 있다. 또한 동화의 삽화는 내용적 측면에서 작품 이해의 시간과 능력을 요구하는 작품의 흥미 유발 및 텍스트 이해에 도움을 주는 요소로써 사용되었다. 평쓰카이 창작동화의 삽화는 대개의 경우 텍스트와 삽화가 1:1로 대응하며, 삽화는 텍스트를 보조한다. 그에 반해 텍스트와 삽화가 대위(counterpoint) 관계에 놓인 경우도 찾아볼 수 있다. 예컨대, 〈영혼이 있는 세계(有情世界)〉(1947), 〈고양이가 울어서(貓叫一聲)〉(1947), 〈사기꾼 이야기(騙子)〉(1948) 등의 텍스트와 삽화 가운데 대위 형식의 예시를 포함하고 있으며, 대위 형식의 경우 서로 모순되게 묘사하거나 삽화가 텍스트의 의미를 강화하고 확장한다.

이처럼 펑쯔카이의 창작동화는 동시대 아동문학 작가 장텐이(張天翼)·허이(賀宜)·라오서(老舍)·옌원징(嚴文井) 등의 창작동화 유형과 유사한 면보다 상이한 점이 더 부각된다. 시대의 보편적 조류와 다른 양상을 띠는 펑쯔카이의 동화는 이후 중국 아동문학 개론서적에서 구체적으로 언급되지 않는 경우가 종종 있었으며, 수필 및 만화만큼의 주목을 받지 못했다. 그러나 그의 동화는 당시 동화의 보편적인 요소를 내포하지 않은 것일 뿐, 동화를 통해 펑쯔카이 자신의 예술관을 여실히 표현한 것으로 생각한다. 그로 인해 펑쯔카이 창작동화는 동시대의 작품과 구별되는 특성을 지니게 되었고, 이는 당시 아동문학계의 전반적 추세였던 사회본위(社會本位)적 요소보다 현실 일반에 대한 비판적 시각에 무게를 실어 표현한 것으로 나타났다. 예컨대, 동시대 아동문학 작가 장텐이는 《투투 마왕(禿禿大王)》(1936)¹¹⁶⁾을 통해 부패한 통치자의 행위 및 불평등한 계급 구도를 묘사하여 비판하는데, 펑쯔카이 동화에는 그와 같은 비판 의식이 중심을 이루지 않는다. 장텐이를 비롯한 작가들의 동화는 내용적 측면에서 두각을 드러냈고 어린이 독자의 관심을 끌었지만, 펑쯔카이는 시대적으로 단일화된 동화의 내용을 적용하지 않았고 동화의 형식으로써 독자의 흥미를 유도하는 작품을 저술했다. 이를 통해 펑쯔카이의 창작동화가 형식으로 인해 동시대 아동문학과의 연계를 모색했으며 개성을 표출한 점을 확인할 수 있었다. 결론적으로 펑쯔카이 창작동화 연구는 서로 유사한 동시대 아동문학에 가려져 있던 작품을 주목하게 된 것에 의의가 있으며, 또한 몇 가지 특징으로 정의한 당시 중국 아동문학 창작 경향에 대해 새로운 시각으로 접근하는 것에 의미를 지닌다.

116) 《투투 마왕(禿禿大王)》(1936)은 흉악한 독재자를 어린이들과 동물들이 타도하는 내용의 동화다. 작가는 동화 속 어린이 형상을 사회의 부패를 폭로하고 비판하는 인물로 묘사하지만, 독재자를 우스꽝스럽게 표현한 점이라든가 인간과 동물이 힘을 모아 문제를 해결하는 우화적 요소를 가미하였다. 장텐이의 동화처럼 사회본위의 주제의식이 내재된 작품으로는 허공차오(何公超)의 《황제의 황금 두루마기(皇帝的金袍)》(1938), 허이의 《개선문(凱旋門)》(1939), 라오서의 《작은 나무 인형(小木頭人)》(1943), 처우중(仇重)의 《꼬리가 긴 사람(長尾巴的人)》(1949) 등이 있다.

참고 문헌

1. 원전 텍스트

豐子愷, 《豐子愷文集》, 豐陳寶, 豐一吟 編, 杭州: 浙江文藝出版社, 1990.

豐子愷, 《藝術趣味》, 鄭州: 河南教育出版社, 2009.

_____, 《繪畫與文學》, 長沙: 岳麓書社, 2012.

_____, 《豐子愷兒童文學全集》, 北京: 海豚出版社, 2013.

_____, 《豐子愷散文—勞者自歌》, 杭州: 浙江文藝出版社, 2014.

_____, 《豐子愷代表作: 還我緣緣堂》, 北京: 華夏出版社, 2008.

_____, 《子愷談藝(上), (下)》, 北京: 海豚出版社, 2014.

2. 단행본

가라타니 고진(柄谷行人), 박유하 역, 《일본 근대문학의 기원》, 서울: 도서출판 비(b), 2012.

김시준, 《중국 현대문학사》, 서울: 지식산업사, 1992.

김요섭 편, 《現代日本兒童文學論》, 서울: 보진제, 1973.

낭소군(郎紹君), 김상철 역, 《중국 근현대 미술》, 서울: 시공아트, 2005.

린페이(林非), 《중국 현대 산문사》, 파주: 한국학술정보, 2007.

마리아 니콜라예바, 김서정 역, 《용의 아이들》, 서울: 문학과 지성사, 1998.

_____, 《아동문학의 미학적 접근》, 파주: 교문사, 2009.

세스 레러 지음, 강경이 역, 《어린이 문학의 역사》, 서울: 이론과 실천, 2011.

이성엽, 《그림책, 해석의 공간》, 파주: 마루별, 2014.

이원수, 《아동문학 입문》, 파주: 소년한길, 2001.

이재철, 《이재철 아동문학의 이해》, 서울: 국학자료원, 2014.

_____, 《아동문학 이론》, 파주: 형설출판사, 1988.

- 장성욱, 《풍자개의 그림 세계》, 부산: 이경, 2011.
- 전형준, 《현대 중국의 리얼리즘 이론》, 파주: 창작과 비평사, 1997.
- 정형, 《(사진·통계와 함께 읽는) 일본, 일본인, 일본문화》, 파주: 다락원, 2009.
- 조너선 D. 스펜스 지음, 김희교 역, 《현대중국을 찾아서1》, 서울: 이산, 1998.
- 페리 노들먼, 《어린이 문학의 즐거움 1, 2》, 서울: 시공주니어, 2001.
- 필립 아리에스 지음, 문지영 역, 《아동의 탄생》, 서울: 새물결, 2003.
- 현은자, 김세희 공저, 《그림책의 이해 I, II》, 파주: 사계절, 2005.
- 홍석표, 《중국 현대문학사》, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2009.
- 홍승직, 《아버지 노릇》, 파주: 궁리, 2004.
- 金燕玉, 《中國童話史》, 南京: 江蘇少年兒童出版社, 1992.
- 王泉根, 《周作人與兒童文學》, 南京: 江蘇少年兒童出版社, 1985.
- 王泉根 評選, 《中國現代兒童文學文論選》, 南寧: 廣西人民出版社, 1989.
- 蔣風, 《新編兒童文學教程》, 杭州: 浙江大學出版社, 2013.
- 朱自強, 《兒童文學概論》, 北京: 高等教育出版社, 2009.
- 陳星, 《豐子愷年譜長編》, 北京: 中國社會科學出版社, 2014.

3. 논문

- 남해선, 〈한·중 ‘童話’ 개념의 정착 및 변화과정 연구〉, 인하대학교 석사학위 논문, 2012.
- 두전하, 〈한중일 프롤레타리아 아동문학 연구〉, 인하대학교 박사학위논문, 2015.
- 오현숙, 〈한국 아동문학의 형성과 장르 분화〉, 서울대학교 박사학위논문, 2016.
- 윤균, 〈한·중 창작동화 비교연구 — 마해송과 예성타오 작품을 중심으로〉, 건국대학교 석사학위논문, 2010.
- 이은주, 《豐子愷의 藝術研究 — 漫畫를 中心으로》, 명지대학교 석사학위 논문, 2012.
- 한연, 〈韓-中 童話文學 比較研究〉, 전남대학교 박사학위논문, 2002.

- 김만석, 〈韓國・朝鮮・中國 아동문학 장르 획분에 대한 비교연구〉, 《아동문학 평론》 제29권 제4호, 2004.
- 노인정, 〈중국 초기 만화 예술기법 연구〉, 《만화애니메이션연구》 제39호, 2015.6.
- 니시마키 이사무(西槇 偉), 박소현 역, 〈豐子愷(1898-1975)의 서양미술 수용 및 중국 전통미술 재발견과 혁신에 대해〉, 《미술사논단》 제20호, 2005.
- 두전하, 〈이주홍과 장텐이의 아동문학 비교 연구〉, 《동화와번역》 제26집, 2013.
- 박남용, 〈중국 현대문학과 그림의 상호연관성 비교 연구 — 魯迅과 豐子愷를 중심으로〉, 《중국학연구》 제56집, 2011.5.
- 배다니엘, 〈豐子愷 초기 산문의 경향성〉, 《중국현대문학》 제16호, 1999.
- 원종찬, 〈韓・日 아동문학의 기원과 성격 비교 — 방정환과 한국 근대아동문학의 본질〉, 《한국학연구》 제11집, 2000.
- , 〈한국 아동문학 형성과정 연구 — 《소년》(1908)에서 《어린이》(1923)까지〉, 《동북아 문화연구》 제15집, 2008.
- 윤기현, 정양수, 〈중국 근대만화의 역사적 고찰〉, 《한국 디자인 포럼》 제24호, 2009.8.
- 조정래, 〈豐子愷의 藝術創作과 그 美學思想 研究〉, 《문화사학》 제23호, 2005.6.
- 조평환, 〈한(韓), 중(中) 동화(童話)의 비교연구 — 개와 고양이와 신필마랑(神筆馬良)을 중심으로〉, 《동화와번역》 제18집, 2009.12.
- 홍승직, 〈풍자개(豐子愷)의 산문세계〉, 《중국어문논총》 제34호, 2007.
- 郭磊, 〈用“藝術心”養護童年-論豐子愷的兒童觀及其兒童文學創作〉, 杭州師範大學 석사학위논문, 2011.
- 李瑞麗, 《豐子愷漫畫中的“詩意化”研究》, 浙江師範大學 석사학위논문, 2012.
- 蘇勤, 〈回歸童真 — 豐子愷的兒童文化思想及其課程論意蘊〉, 華東師範大學 석사학위논문, 2008.
- 陳星, 〈談豐子愷與兒童文學〉, 《杭州師院學報》第2期, 1987.
- 高明芳, 〈從藝術生命綻放的花朵 — 談豐子愷的漫畫創作〉, 國使館學術集刊 第15期, 2008.

- 胡瑞香,〈童心未泯的護花使者 — 葉聖陶、冰心、豐子愷兒童文學敘事模式比照〉,《河南機電高等專科學校學報》第1期, 2005.
- 黃勇,〈淺談豐子愷漫畫中的“童心”與“童趣”〉,《戲劇之家》第17期, 2015.
- 眉睫,〈兒童文學五代人與豐子愷童話〉,《中國圖書評論》第3期, 2005.
- 王文新,〈豐子愷漫畫創作的主體與風格〉,《齊魯藝苑: 山東藝術學院學報》第6期, 2008.
- 小田,〈漫畫在何種意義上成為社會史素材 — 以豐子愷漫畫為對象的分析〉,《近代史研究》, 2006.
- 徐型,〈豐子愷的兒童文學創作〉,《南通師範學院學報》第3期, 1999.
- 楊荷泉,〈豐子愷與周作人兒童文學教育思想及其當代意義〉,《文藝爭鳴》第4期, 2013.
- 張憬,〈淺論豐子愷兒童文學的特點及其成因〉,《現代語文》第6期, 2012.
- 周小波,〈豐子愷與中國現代兒童文學〉,《浙江師範學院學報》第4期, 1984.

中文摘要

豐子愷童話的兒童文學特點研究

豐子愷以散文家，漫畫家，教育家和翻譯家而著稱。他以日常生活為素材對散文和漫畫的創作進行嘗試，童話的創作也是如此。豐子愷散文和漫畫都是堅持對現實的批判和對童心贊頌的態度，這種立場貫穿於他創作的童話中。豐子愷的散文以及漫畫主要是中國民衆的日常生活進行描寫，有關豐子愷散文以及漫畫研究主要分為作品論，兒童觀，藝術觀，教育觀等，同時對於他創作的童話大體上是兒童觀，教育觀，文化學等觀點來展開研究的。即鮮有人將他童話作品來研究或者討論其藝術價值。本文將對豐子愷的創作童話作為文學作品來進行考察。豐子愷的童話與同時代兒童文學作品相比具有其個體特術性，本文首先以散文為基礎考察了豐子愷童話的動機，進而對童話內容的層面和形式特徵進行了分析。

從日本兒童文學的童心主義思潮和1920年代中國兒童文學界的兒童本位論的影響，以及從師傅弘一法師那裡承襲的佛家世界觀相結合確立了豐子愷對於童心贊頌的態度。但是越是觀察擁有童心的兒童越是襯托了喪失童心的成人的樣貌，豐子愷對此開始感到不滿。同時當中日戰爭時豐子愷目睹的社會慘象以及緣緣堂的火災等個人的經驗，使對於現實社會的不滿產生了積極的轉變，這些都通過散文和漫畫表達出來了。雖然豐子愷對現實的批判意識進一步強化了，但是1920年代後半期憧憬童心而贊頌的態度卻沒有發生變化。這一點從豐子愷1936年開始創作的童話中可以得到確認。

豐子愷的童話體現出了他在散文和漫畫創作中積累的對童心贊頌態度和現實批判意識相互結合的結果。童心贊頌的態度成為了豐子愷童話創作的基本動因，而且在半數以上的作品中現實批判意識形成了要表達的重要內容。豐子愷的童話常常描寫民衆窮苦生活的多種現象。從〈小鈔票歷險記〉開始，8年以後著述的〈文明國〉形成了豐子愷創作童話的大體脈絡。本論文以全面表現

出現實批判意識的作品為基準進行探討了。按照童話的主題進行了分類：安排與現實社會相結合的理想世界，使用擬人手法和描寫般民衆的生活像，警戒欺瞞行為和肯定科學思維等的教訓。與此同時通過對作品的分類和分析，認出來豐子愷童話的現實批判意識與政治傾向濃厚的同時代中國兒童文學的現實批判意識有著明顯的差異。

豐子愷童話的內容以及對童話形式的活用凸顯了他自身的個性。他的創作童話混用了民俗及寓言等中國傳統文學作品的形式，設置了連鎖式的敘事結構而形成了反復出現的節奏感。通過直接用插圖構成了插圖和文字的緊密關係。一些同時代兒童文學作品也體現了與豐子愷童話的形式相似的特點。但是豐子愷的童話全面體現出了這些特點，成為激發兒童興趣的一種道具。

豐子愷的創作童話與同時代兒童文學有著全然不同的特征。尤其是他站在現實批判的角度來描寫童話，同時運用了一邊對兒童熟悉一邊具有個性的形式。進而在他的童話中以散文和漫畫創作積累起來的批判的眼光與審美感知都發揮了出來。豐子愷的童話創作在童話形式的範圍裡開創了中國童話的新領域，因此它具有一定的意義。這是在革命意識植入為主的同時代兒童文學作品中有著差異的努力，這是思考與他們的差別化同時堅持具有自己個性的童話創作而導出來的結果。

關鍵詞：豐子愷，中國兒童文學，創作童話，讚頌童心，批判現實，童話形式
學 號：20014-20085